André Grabar

L'ARTE PALEOCRISTIANA

200-395

Questo volume, che apre la serie dedicata al primo millennio dell'arte occidentale, comprende la prima tappa — la più antica — dell'arte cristiana, filiazione spontanea dell'arte classica e al tempo stesso ponte ideale fra questa e l'arte medioevale e moderna. Non ancora giunte a piena maturazione le arti decorative (che forniranno in seguito esiti di tutto rilievo nella miniatura e nell'avorio) e l'architettura, priva ancora di luoghi di culto con vere caratteristiche architettoniche, il linguaggio artistico dei primi cristiani si affida prevalentemente alla pittura e alla scultura, la prima particolarmente abbondante, dato che l'affresco costituisce la decorazione tipica delle catacombe, la seconda limitata al rilievo, essendo vietati o estranei alla mentalità paleocristiana tanto il ritratto quanto la figurazione a tutto tondo del Cristo. Affreschi e rilievi di stupefacente bellezza, la cui arcaica intavolazione rivela a tratti, accanto all'eredità classica, squarci di sorprendente modernità, costituiscono pertanto il fulcro visivo del volume, strumento indispensabile di consultazione e di studio sia per quanti vogliano indagare il nesso imprescindibile tra arte classica e arte medioevale, sia per chi intenda approfondire sul posto, con il supporto di un esteso apparato illustrativo e di un testo tra i più autorevoli in materia, la conoscenza di una delle pagine più affascinanti della storia e dell'arte di Roma.

André GRABAR, nato nel 1896 a Kiev. Dottore in lettere, è professore d'archeologia e storia dell'arte paleocristiana e bizantina al Collège de France e all'École des Hautes Études di Parigi, dopo aver insegnato per quindici anni storia dell'arte all'Università di Strasburgo.
Autore di numerosi libri e articoli sull'arte e la civiltà della tarda antichità e dell'alto Medioevo, a Bisanzio e nei paesi dell'Europa orientale, André Grabar è membro effettivo dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, membro corrispondente o socio straniero delle Accademie austriaca, britannica, danese, norvegese, serba, dell'Accademia Medioevale Americana, dell'Istituto Archeologico Tedesco, dottore *honoris causa* delle Università di Princeton e di Uppsala, ed è stato presidente della Société Nationale des Antiquaires de France.

GRAFICA DI JOHN ALCORN

In copertina: *Piazza Armerina, villa romana, particolare del mosaico dell'ambulacro della grande caccia.*

André Grabar

L'arte paleocristiana

(200-395)

Rizzoli

Premessa

Quando, ai primi del Cinquecento, stava sorgendo maestosa la chiesa di San Pietro in Vaticano, ad opera del Bramante, la gente diceva: è il Pantheon sopra le volte della Basilica di Massenzio. Fino a quel tempo, infatti, la rotonda a cupola del Pantheon e le grandi arcate della Basilica di Massenzio nel Foro Romano erano, a Roma, le piú ammirate vestigia dell'arte antica. Ora, questi due edifici, ugualmente importanti, erano di due epoche diverse: l'uno, del primo secolo, il tempo della grande arte classica; l'altro, del quarto, cioè del Basso Impero, e, in parte, del regno di Costantino, il grande promotore dell'arte cristiana.

La nuova chiesa del Bramante, d'altronde, veniva a sostituire un tempio cristiano di Costantino, la venerabile chiesa eretta sul luogo della tomba di San Pietro. Quindi, evocando il San Pietro del Bramante ci si pone nella miglior prospettiva per rendersi conto del posto assunto dalle opere d'arte esaminate in questo volume, nella storia delle idee e delle realizzazioni materiali.

Queste opere appartengono ancora all'antichità classica; è la ragione per cui, durante il Medioevo e nelle epoche successive, ad esse dovranno riferirsi coloro che cercheranno nel passato motivi e insegnamenti ogni volta che vorranno procedere a qualche innovazione. Di tutta l'arte antica che allora si poteva conoscere, le opere di questo periodo tardo erano le piú accessibili; perciò sono state imitate piú delle altre. È naturale che le architetture, le sculture e i dipinti di data piú recente si siano conservati in maggior numero di quelli precedenti, e che per il loro carattere cristiano molti di questi monumenti abbiano anche facilmente fornito modelli e idee agli artisti del Medioevo. Molto veniva ripreso dall'arte dell'età classica e da quella degli ultimi secoli dell'antichità: il Bramante, per esempio, si ispirava, contemporaneamente, al Pantheon e alla Basilica imperiale del Foro. E bisognerebbe aggiungere anche il terzo monumento chiamato in causa dal riferimento all'opera del Bramante: la basilica costantiniana che essa sostituiva, la quale può essere assunta a simbolo. Nel Cinquecento, al posto delle basiliche paleocristiane sorgevano le nuove architetture, basate su modelli romani di tutti i tempi. Ma fino allora, senza che quegli stessi modelli siano stati ignorati o dimenticati, il primo posto, nonostante tutto, era tenuto dalla tradizione della basilica paleocristia-

na e da tutte le arti suscitate dal cristianesimo dal III secolo in poi: l'arte del Medioevo è derivata dall'arte paleocristiana.

Non si tratta certo di una semplice continuazione. Però, per molti aspetti, l'arte che è oggi la nostra risale alla tradizione cristiana nata in quest'epoca e nelle opere che qui abbiamo raccolte e studiate. È questo, d'altronde, ad aumentare di molto l'interesse nostro per tali opere. Sia sulle modeste pitture delle catacombe, sia sui rilievi dei sarcofaghi dei primi secoli, sia nelle chiese maestose dell'epoca costantiniana, si va considerando con sempre maggiore attenzione l'inizio del cristianesimo nel campo dell'arte. Queste opere contengono in germe Santa Sofia di Costantinopoli e la Cattedrale di Chartres, Michelangelo e Rembrandt.

Vedremo come gli inizi cristiani dell'arte abbiano tre secoli di ritardo sull'avvento del cristianesimo stesso. L'arte cristiana lo è stata *de facto* prima di esserlo *de jure*, ed è nata, non già balbettando, come un linguaggio artistico nuovo, ma staccandosi dall'arte corrente dell'ambiente che ha visto propagarsi la religione cristiana, ed allargando a poco a poco l'estensione del suo programma. È questo a rendere originali i primi capitoli della storia artistica cristiana: l'opera cristiana vi appare solamente come parte di un insieme molto piú importante, quello dell'arte classica in declino. Le sue forme piú antiche non hanno nulla di elementare o di "primitivo." Sono, infatti, le stesse forme che caratterizzano i monumenti pagani contemporanei ed aventi funzioni analoghe; l'originalità e la sensibilità cristiane vi si manifestano solo a poco a poco.

Sfogliando quest'opera ed esaminando le riproduzioni dei monumenti che vi sono riunite, ci si renderà persuasi di un fatto evidente, ma che un tempo non veniva compreso: l'arte paleocristiana non ha sostituito l'arte classica. Ne è stata un ramo. Appunto il ramo che sarebbe poi fiorito, mentre gli altri rami dell'arte classica erano destinati a morire. Solamente assai piú tardi s'è potuto accorgersene.

Due sono state le tappe dell'arte cristiana dei primi secoli. Quella che qui viene considerata è la prima, la piú antica. Essa si ferma pressappoco alla fine del IV secolo, con l'avvento a Roma della dinastia teodosiana. La seconda tappa corrisponde alle opere del V e del VI secolo, che costituirono la prima età aurea dell'arte cristiana.

Caratteri generali

Quadro cronologico e geografico

Senza nasconderci l'arbitrio che comporta il fatto di isolare qualcosa nel campo della storia, ci siamo proposti di riunire in questo libro le opere create entro i confini dell'Impero romano, dalla sua conversione al cristianesimo fino al 395 circa, cioè le opere dei due primi secoli dell'arte cristiana.

Il fatto principale di questo periodo è il fiorire del cristianesimo, e, a questo riguardo, il mondo dell'arte ne testimonia come ogni altro. Il trionfo della nuova religione vi si manifesta con uno splendore tanto piú sorprendente, in quanto l'arte è stata toccata dalle iniziative cristiane assai tardi, quasi quanto lo Stato romano, e molto piú tardi delle lettere e della filosofia. Come l'arte ebraica, e probabilmente venendo di seguito a quest'arte dalla fioritura tanto effimera, l'arte cristiana dev'esser nata, o almeno deve avere assunto una certa espressione, grazie alla politica di tolleranza religiosa, sotto il regno dei Severi e dei loro successori, verso la fine del II secolo e durante la prima metà del III.

Data la straordinaria diffusione del cristianesimo a partire dal IV secolo, faremo precedere allo studio delle opere del tempo del trionfo della nuova religione, da Costantino in poi, l'esame delle opere cristiane, piú modeste, ma significative, che risalgono appunto all'epoca precedente. Si tratta di opere non esattamente datate, ma praticamente, allo stato attuale degli studi, comincia da loro la prestigiosa storia dell'arte cristiana, che sarà chiamata a ispirare gli artisti di tutti i paesi d'Europa e del Medio Oriente nel corso di due millenni.

Per quanto concerne l'arte, l'antichità classica termina con le invasioni arabe della fine del primo terzo del VII secolo. Essa però comprende due periodi abbastanza distinti: quello che stiamo per considerare in questo volume e che si protrae, grosso modo, sino alla fine del IV secolo, e quello che va dalla morte di Teodosio fino a Giustiniano e a Eraclio. La linea di demarcazione potrebbe non sembrare abbastanza netta, se si volesse tracciarla con precisione e riallacciarla direttamente sia all'avvento del primo Teodosio (379), sia al grande evento politico di questo tempo, la separazione (nel 395) degli Imperi romani d'Oriente e d'Occidente.

Non, però, ad eventi politici di quest'ordine l'arte cristiana deve l'aver assunto un impulso nuovo in quest'epoca, bensí a iniziative degli imperatori della

dinastia teodosiana nel campo religioso. Si deve a loro l'avere innalzato il cristianesimo, sin dalla fine del IV secolo, alla dignità di religione di Stato, e l'aver chiuso gli ultimi templi pagani. In questo volume ci occuperemo di tutto ciò che concerne l'arte cristiana così come fu praticata prima di tali innovazioni capitali, anzitutto al tempo delle persecuzioni e delle iniziative private, sotto lo Stato romano pagano; poi sotto Costantino e i suoi eredi immediati, cioè durante i decenni che seguirono agli atti imperiali di tolleranza religiosa verso i cristiani. Appunto allora si ebbero i primi abbozzi di un'arte cristiana di altissimo tono. Ma l'arianesimo, e il ritorno al paganesimo dei successori di Costantino, non favorirono il proseguimento di quell'opera artistica, così che il vero inizio della grande arte cristiana ebbe luogo solamente alla fine di quel periodo intermedio, che coincide, all'ingrosso, con la metà del IV secolo e anche con una grande parte dell'ultimo periodo dello stesso secolo, poiché il mecenatismo degli imperatori risolutamente cristiani e cattolici, e specialmente di Teodosio e dei suoi figli, non si fece sentire immediatamente. Qui ci fermeremo con le nostre indagini, per comprendere in questo volume solo l'arte precostantiniana e costantiniana, cioè l'arte detta paleocristiana, nei suoi due aspetti più caratteristici: l'uno privato, e l'altro voluto dallo Stato romano. Invece l'opera di più ampio respiro, che comincia sotto i Teodosi e continuerà senza interruzione fino alle invasioni arabe del VII secolo, andrà considerata come un insieme unitario, in un altro volume di questa serie: dopo l'arte paleocristiana, è l'arte praticata nell'Impero cristiano antico.

Le opere cristiane anteriori alla Pace della Chiesa (313) formano una sorta di premessa alla storia dell'arte cristiana dell'antichità e un capitolo a sé nella massa dei monumenti romani del II e del III secolo. Si potrebbe studiarli in relazione con le arti pagane dell'Impero romano decadente, oppure con i monumenti cristiani posteriori. Noi abbiamo optato per questa seconda direzione, perché l'arte cristiana, dopo Costantino, deve molto al ricordo dell'arte paleocristiana, e perché è utile, di conseguenza, parlare di questa prima che di quella. E, contrariamente a quanto si fa di solito, abbiamo riunito tutti i monumenti cristiani anteriori al VII secolo sotto la medesima definizione generale di creazioni del *cristianesimo antico*.

È apparsa, così, l'importanza di questo periodo nella storia generale dell'arte, con le sue esperienze e la parte sostenuta nella formazione dell'arte medioevale. Forse, lo sforzo creativo è inferiore, nel campo dell'arte, a quello delle opere dei teologi, dei poeti, dei liturgisti, dei fondatori del monachismo, i quali, nel medesimo periodo, indicarono la direzione decisiva ad altre attività cristiane. Ma il confronto dell'arte con queste attività si può fare; sotto un certo aspetto, l'arte di quest'epoca ha assolto, nel proprio campo, ad una funzione analoga, stabilendo le basi di una tradizione che continuerà fino al Medioevo ed oltre.

L'arte cristiana deve allo Stato romano l'avere iniziato la propria storia, su larga scala, nel IV secolo, poiché le prime opere risalgono agli editti di tolleranza e ai grandi monumenti fondati dagli imperatori. Anche in questo campo si determinò una tradizione destinata a conservarsi a lungo, e si può dire che, se la data della conversione dell'Impero e, con essa, quella dell'avvio della grande arte cristiana fossero state diverse, quest'ultima avrebbe portato con sé, attraverso i secoli, un messaggio estetico diverso.

Si pongono sovente in relazione la decadenza della tradizione classica nell'arte e la grande crisi romana del III secolo, che ha toccato, ad un tempo, la vita

1. Roma. Veduta aerea

2. Costantinopoli. Veduta aerea

politica e sociale, la struttura economica e la religione. L'estetica classica sarebbe scaduta come tanti altri principî sui quali erano fondate le attività dei Romani, e l'ipotesi è certamente plausibile.

Ma bisogna riconoscere che le opere cristiane del III secolo (affreschi di catacombe e del Battistero di Dura, o rilievi di sarcofaghi) non hanno sentito la decadenza dell'estetica corrente, poiché, in generale, queste opere rimangono fedeli al canone della tradizione classica. Sarebbe facile spiegare il fatto adducendo il carattere artigianale di tali opere, generalmente assai modeste: nei laboratori che ne erano responsabili, si può esser certi che lo spirito conservatore continuasse a dominare.

La Pace della Chiesa coincide, pressappoco, con un altro evento di un'immensa portata, dovuto anch'esso a Costantino. Dopo essere stata, per secoli, capitale politica e morale dei paesi mediterranei e centro iniziatore di attività artistiche per tutto l'Impero, Roma, nel 330, fu sostituita in questa sua funzione da Costantinopoli.

Per molto tempo la nuova capitale, dove si stabilirono la Corte e le amministrazioni, ornandosi di monumenti degni della sua nuova posizione politica, attirò artisti e artigiani da Roma e da ogni paese. Ma, nel periodo che stiamo per studiare, Bisanzio prendeva e nulla dava, contrariamente a quanto vedremo dal V secolo in poi. A Costantinopoli, non abbiamo da esaminare altro che i monumenti costantiniani, dei quali, d'altronde, nulla rimane all'infuori delle descrizioni. Si tratta, in realtà, di ricordi, ma non si può tacerne; e lo stesso si dica dei monumenti costantiniani di Gerusalemme: gli uni e gli altri sono stati guardati e presi a modello per secoli, in molti paesi cristiani. L'ombra delle chiese costantiniane di queste due serie di monumenti, nella capitale politica e nella capitale religiosa (si diceva che Costantino avesse fondato una "Nuova Gerusalemme"), è riconoscibile in molti monumenti posteriori.

Il quadro geografico dell'arte cristiana antica è vasto quanto quello cronologico. Noi considereremo i monumenti di tutte le province dell'Impero romano che, all'inizio del periodo che ci interessa, si estende dall'Eufrate all'Atlantico, dalle Isole Britanniche e dalla Crimea fino alla Nubia e al Sahara. Dappertutto, in questo Stato, nel III e nel IV secolo si pratica un'arte analoga, poiché, da vicino o da lontano, i monumenti di Roma vi sono imitati. Sin dal III secolo, preceduti probabilmente dagli ebrei, i cristiani ricorrono a quest'arte, per legarla alla loro religione. Non siamo molto informati sulla linea espressiva di queste imitazioni, ma fin da prima di Costantino, nel II secolo, se ne trovano tracce in Siria, in Egitto, in Grecia, in Italia, in Gallia e in Spagna.

Nel IV secolo, l'arte cristiana ha come area d'espansione il territorio intero dell'Impero convertito, e nulla piú di questo fatto importante può farci misurare i legami che uniscono all'Impero le sorti dell'arte cristiana alle sue origini. Cosí come la religione cristiana, l'arte cristiana deve alla *pace romana* la propria straordinaria espansione. Le deve anche la rapidità della sua fortuna su un territorio cosí immenso, grazie ai mezzi di comunicazione eccellenti che lo Stato romano metteva a disposizione delle arti. La sicurezza delle strade favorí, cosí, i pellegrinaggi, e particolarmente quelli in Palestina; e questi, a loro volta, contribuivano a diffondere, a far conoscere anche lontano certe splendide opere dell'arte cristiana. La storia ulteriore delle arti cristiane sarà per secoli debitrice verso l'Impero romano,

3. Gerusalemme. Veduta generale

per l'azione ch'esso aveva esercitata per favorire il suo sviluppo rapido e il suo raggio d'influenza considerevole sin dal principio della sua storia. L'Impero, non soltanto offre alle opere di ispirazione e di uso cristiano un vastissimo campo d'azione, ma, inoltre, favorisce una certa unità della loro azione e del loro programma. Nelle province rese prospere da lunghi periodi di pace, certune seguivano il gusto delle grandi città, ma in versioni piuttosto rustiche e, spesso, piú saporose; altre riesumavano tradizioni di arte locale anteriori alla conquista romana. Stimolata da Roma, l'arte delle province dell'Impero veniva cosí ad assumere tratti e colori regionali, piú o meno marcati; e la prima arte cristiana, quando a sua volta vi appare, favorita dalla pace romana, segue l'esempio delle arti precedenti e vicine, diventando regionale e particolaristica. In altre parole, l'Impero è all'origine dell'unità generale dell'arte cristiana intorno al Mediterraneo, dalla Mesopotamia fino alla Spagna e alla Gran Bretagna, ma anche della diversità delle infinite versioni di quest'arte unica.

Sulle prime pagine di questo libro riproduciamo un certo numero di opere romane, che ci presentano i contemporanei della prima arte cristiana: imperatori, alti funzionari, cittadini di Roma e barbari.

4. Roma. Colonna Traiana (particolare): contadini della Dacia davanti all'imperatore

Ambiente sociale

In quale ambiente sociale viveva l'arte che noi studieremo? Che cosa è possibile sapere sugli artisti e su coloro che ordinavano le opere d'arte?

A parte qualche eccezione, talvolta celebre, come il mecenatismo di certi imperatori, Costantino o Giustiniano, o l'arte dei grandi architetti di Giustiniano, dai nomi ben noti, le fonti scritte non dicono nulla delle persone interessate alle attività artistiche di cui ci occuperemo, anche quanto i loro nomi sono menzionati. Questo ci invita a considerare le *categorie* di uomini, artisti e clienti, che fecero sorgere i monumenti: sono informazioni piú facili da afferrare, e, in fondo, anche piú preziose per noi, perché, disarmati di fronte a notizie isolate su un individuo, non lo siamo quando si tratta di comprendere la portata di una documentazione su un gruppo sociale, su una classe o su una categoria di uomini, nei caratteri tipici delle loro attività e delle loro reazioni.

L'ambiente sociale cui appartiene l'arte cristiana dell'antichità ci è noto nelle sue grandi linee, se si intende riferirsi alle comunità dei fedeli. In principio, questi gruppi esigui di credenti venivano costituiti soprattutto nelle grandi città dei paesi mediterranei, e principalmente fra gli abitanti dei quartieri poveri. L'elemento ebraico, fortemente ellenizzato, vi predominava; ma, accanto ai Levantini, piú numerosi, gli autoctoni di ciascuna provincia dell'Impero v'erano anch'essi rappre-

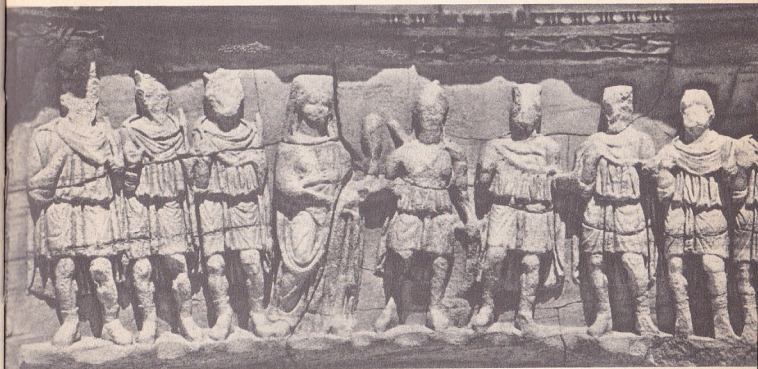
5. Medaglia di Settimio Severo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

sentati. A Roma, tali comunità avevano dei protettori e soprattutto delle protettrici fra i cittadini romani opulenti e potenti.

Lo stesso doveva essere in Oriente: nella cittadina di Dura-Europos sull'Eufrate, la casa cristiana, con il suo battistero decorato di affreschi al principio del III secolo, presuppone una comunità cristiana che, socialmente, occupasse un posto assai elevato, sentendosi, materialmente e moralmente, a proprio agio.

Ma, né qui né altrove, disponiamo di iscrizioni che dicano gli edifici o le pitture che vi si trovano essere dovuti alla munificenza di un individuo donatore o a una collettività di credenti. Si potrebbe supporre che i cristiani agissero secondo le usanze delle comunità ebraiche contemporanee, nelle quali l'iniziativa dei membri ricchi della comunità è attestata talvolta da iscrizioni (vedi taluni pavimenti di mosaico ad Aquileia). I monumenti funerari cristiani (affreschi, sarcofaghi, pietre tombali incise, mosaici) devono anch'essi essere stati ordinati da famiglie piú o meno ricche.

Basta percorrere le catacombe romane per constatare la rarità dei *cubicula* con decorazioni dipinte, rispetto all'insieme dei locali contenenti sepolture. Solo le famiglie agiate potevano offrirsi il lusso di una tomba affrescata. In un ipogeo pagano recentemente scoperto nel nord della Bulgaria (III secolo) sono rappresentati diversi schiavi, domestici dei proprietari della tomba; e ciò dimostra che questi ne avevano parecchi al loro servizio. Sotto la basilica vaticana sono state

6. Roma. Colonna di Marc'Aurelio (particolare): esecuzione di prigionieri barbari

7. Sabratha. Teatro. "Pulpitum," nicchia centrale (particolare): Settimio Severo sacrifica agli dèi africani

10. Roma. Arco di Costantino (particolare): liberalità dell'imperatore

tori del V e del VI secolo lo seguirono su questa strada, che divenne tradizionale e obbligata, tanto a Roma, a Milano, a Ravenna, quanto a Costantinopoli. Se le capitali ebbero immensi vantaggi da questo mecenatismo imperiale, nemmeno certe città di provincia furono dimenticate: come Gerusalemme, che Costantino voleva trasformare in metropoli cristiana, o come Efeso, o Alessandria, o qualche città della Cilicia, della Siria, della Samaria...

I sovrani dei regni germanici, fondati nelle antiche province dell'Impero, imitavano gli imperatori. Una volta convertiti, essi intendevano compiere il loro dovere di principi cristiani erigendo chiese, santuari, *martyria* e monasteri, mentre nell'interno dell'Impero, già da prima del V secolo alcuni alti dignitari seguivano l'esempio degli imperatori, loro signori. Nelle capitali, nelle città importanti, nelle lontane campagne dove si stabiliscono le prime comunità monastiche, in Gallia e in Italia, in Siria e in Egitto, si vedono senatori, "patrizi," consoli, conti, erigere santuari anche importanti (a Sohag, in Egitto, ne esiste un esempio quasi intatto del V secolo).

In testa alla schiera dei fondatori di chiese sta però, sin dall'epoca costantiniana, l'alto clero della Chiesa (vescovi di Roma e di tutte le province dell'Impero). Si sa che la legislazione di Costantino e dei suoi successori aveva assimilato i vescovi ai piú alti dignitari dello Stato, e che, sin dal IV secolo, essi godevano dei diversi privilegi riservati alle personalità del loro livello nell'Impero.

I vescovi costruttori, che, in Occidente, appartenevano a famiglie senatoriali, fecero della costruzione di chiese uno dei loro compiti normali nella Gallia (per

11. Medaglia di Costantino e del suo modello ideale Alessandro il Grande. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

esempio, Gregorio di Tours). I loro edifici competono, per le dimensioni e per la bellezza, con quelli dei sovrani (la chiesa episcopale del vescovo Teodoro a Aquileia; la prima chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma).

Le cattedrali dei vescovi sono formate da gruppi di diversi edifici di culto importanti, cui s'aggiungono edifici profani, con un centro costituito da un palazzo riservato al vescovado e alla residenza del vescovo: le vestigia del palazzo del Laterano, di Salona in Dalmazia, di Sidé in Panfilia, di Gerasa e di Bosra in Palestina, di Gemila nell'Africa settentrionale ci permettono di conoscerne almeno le piante.

I fondi destinati a queste costruzioni potevano essere prelevati dal patrimonio del vescovo, se questi apparteneva a una delle grandi e ricchissime famiglie dell'Impero. Cosí San Paolino, vescovo di Nola, originario della Gallia, spese un capitale immenso a celebrare, con santuari sontuosamente decorati, un martire, San Felice, venerato nella sua diocesi. Dappertutto i vescovi disponevano di somme considerevoli date in dotazione dallo Stato alla Chiesa dal tempo di Costantino; ad esse si aggiungevano le offerte dei privati.

Sembrerebbe, d'altra parte (le iscrizioni dei mosaici ne fanno fede, in Siria, ad Aquileia, in Grecia, nell'Africa nel nord), che il basso clero partecipasse alla realizzazione delle opere d'arte cristiana. Le sue ordinazioni erano piú modeste: tuttavia non mancano di meravigliarci, perché siamo abituati all'arte medioevale, dove le opere dovute all'iniziativa del basso clero sono rare, e accertate solo in epoche tarde.

Dittico consolare di Stilicone. Stilicone, Serena e Eucherio. Monza, Tesoro della Cattedrale

13. Roma. Sarcofago (particolare): ritratto di due sposi. Roma, Basilica di San Sebastiano, Museo

Socialmente, il fatto era nuovo nell'Impero. Certo, su tutto il territorio dello Stato romano ci sono sempre stati santuari pagani che i fedeli colmavano di doni a favore delle arti (fondazione di templi, erezione di statue, ordinazioni di mobili e di gioielli preziosi). Questi santuari contavano talvolta degli imperatori fra i loro benefattori piú generosi. Ma il loro raggio d'azione nell'Impero era limitato, poiché nessuno disponeva di fondi paragonabili a quelli che gli imperatori, da Costantino in poi, devolvevano alla Chiesa. Infine, la loro "politica dei monumenti" non era cosí strettamente legata alla politica religiosa imperiale o alle altre forme dell'azione governativa.

Gli storici hanno sempre ammirato la rapidità con la quale, dal tempo di Costantino, la Chiesa era riuscita a sistemare la rete delle proprie istituzioni su tutto il territorio dell'Impero, servendosi dei quadri amministrativi, delle usanze burocratiche, e delle risorse materiali dello Stato romano. Studi recenti ne hanno dimostrato le conseguenze nel campo delle opere d'arte (senza per questo interessare di-

14. Roma. Calendario romano del 354 (da un disegno di Peiresc). Roma

rettamente la storia dell'arte); penso alle insegne del potere di un vescovo, simbolizzate dalle sue vesti, a certe parti degli uffici religiosi, che riflettono gli usi della liturgia imperiale. Allo stesso modo, gli edifici dei vescovadi e delle chiese, le pitture murali e mobili legate al culto, la scultura (per quel tanto che fu tollerata dalla Chiesa) permettono di scoprire la parte che le istituzioni della Chiesa, i suoi dignitari e il suo personale avevano assunto nella società dell'Impero.

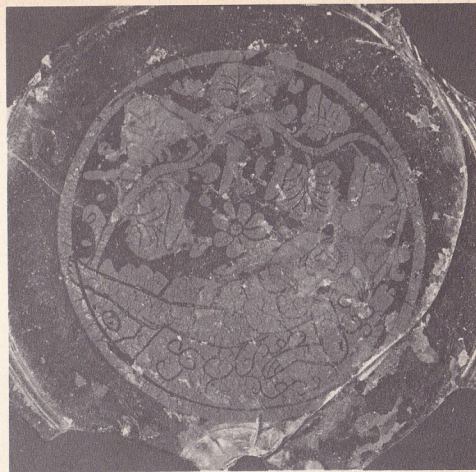
La parte della clientela, nella definizione delle opere d'arte ch'essa ordinava, era considerevole, ma anche molto variabile, secondo le epoche e le circostanze. *A priori*, un'arte favorita da monarchi potentissimi e dall'alto clero di una Chiesa ch'essi attivamente sostenevano, non può che riflettere largamente le idee e il gusto di quei principi, di quei magistrati e di quei dignitari. Il loro modo di immagi-

Medaglia dell'Imperatore Valente. Vienna, Kunsthistorisches Museum

nare la grandezza e la gloria di Dio, lo splendore delle sue apparizioni, i rapporti ch'Egli può tenere con gli uomini, i santi che sono suoi servitori, la sua casa, che si trova in ogni chiesa, eccetera, si sono certamente riflessi in quello che gli architetti, i mosaicisti, i pittori, gli orafi hanno costruito, decorato, intagliato, cesellato, quando ne sono stati incaricati da quei personaggi e pagati con i fondi dello Stato, della Chiesa di Stato e dai suoi prelati.

Nelle condizioni sociali che abbiamo or ora delineate, l'attività dei clienti poteva anche esplicarsi apertamente, e piú avanti vedremo come i monumenti conservatisi fino ad oggi abbiamo molti caratteri che possono corrispondere al gusto dei principi e dei vescovi gran signori: chiese come saloni di palazzi, mosaici con effetti sontuosi, cicli di immagini trionfali... I cristiani anonimi, anteriori all'epoca costantiniana, avevano coltivato un'arte tutta diversa, e nella quale non si trova traccia alcuna degli splendori palatini e trionfali. È che a quell'epoca la clientela degli artisti e degli artigiani cristiani non contava né imperatori né dignitari della Chiesa, e i vescovi di allora, lungi dall'identificarsi ai signori dello Stato pagano, erano modesti, tanto per le loro origini quanto per il loro tenore di vita; essi non disponevano, per le loro costruzioni, d'altro che della risorsa delle proprie pecore, generalmente umili come loro.

Come spesso avviene, i caratteri dell'arte cristiana piú antica, fissati con la Pace della Chiesa, si mantennero a lungo dopo Costantino, ma solamente nel campo per il quale quest'arte arcaica era stata creata, alle sue origini; mentre in altri campi — quelli che si apersero all'attività degli artisti cristiani dopo Costantino, — il gusto e le forme rispecchiarono la situazione sociale ed economica creatasi dopo la Pace della Chiesa. L'arte che ne risulta doveva a sua volta sopravvivere alle condizioni sociali che l'avevano suscitata; ma questo non sarà manifesto che piú tardi, perché simili condizioni rimasero generalmente le stesse durante tutto il periodo che qui ci interessa e fino all'avvento dell'Islam.

18. Statuetta d'imperatrice. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

20. Roma. Giona. Vaticano, Museo cristiano

Programmi

La carenza di monumenti conservatisi fino a noi (un'infima parte di ciò che fu creato) non ci permette di proporre una caratteristica completa dei programmi artistici di quel tempo. Non possiamo far altro che segnalarne i tratti salienti, però ci sembra che bastino per evitarci errori troppo gravi.

Il programma di un'arte è l'insieme dei temi di ordine pratico, religioso o politico che vi si riconoscono. Essendo in funzione del quadro geografico e storico, dell'ambiente sociale, della destinazione delle opere d'arte, il programma cambia evidentemente con il cambiamento di uno o di diversi fra questi fattori.

L'arte cristiana dell'antichità non sempre ha corrisposto al medesimo programma. Anche qui, è stato Costantino, con la sua opera a favore del cristianesimo, a determinare un mutamento profondo e spettacolare. Prima della Pace della Chiesa, l'arte cristiana non sembra avesse da adempiere che ad un piccolo numero di funzioni precise. A Roma, a Napoli, in Provenza, e verosimilmente in tutte le città mediterranee, le tombe cristiane venivano decorate da immagini dipinte (affreschi, ed eccezionalmente mosaici), scolpite (sarcofaghi) o incise (pietre tombali). L'architettura delle chiese di questa alta epoca ci è nota soltanto attraverso pochissimi

19. Aquileia. Cattedrale del Vescovo Teodoro. Giona

21. *Provenza. Sarcofago (particolare). Brignoles, chiesa di San Salvatore*

esempi rimasti in piedi. Essi non hanno nulla di artistico, ed è anche possibile che, annesse a case d'abitazione qualsiasi, le sale delle riunioni liturgiche cristiane, prima di Costantino, fossero al di fuori dell'arte cristiana del tempo.

Tuttavia, la sala battesimale del principio del III secolo a Dura-Europos, sull'Eufrate, dimostra come questa regola non fosse senza eccezioni. Può darsi che i battisteri siano stati decorati prima delle chiese propriamente dette, per una ragione sulla quale ritorneremo. Ma, in ogni modo, il contenuto di queste immagini di Dura si distingue cosí poco dal contenuto dei cicli sepolcrali cristiani sparsi in tutta

22. *Roma. Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino. Resurrezione di Lazzaro*

Roma e altrove, che non si potrebbe parlare di un'estensione del programma. Si tratta, piuttosto, di un adattamento della stessa arte (generalmente limitata alla decorazione delle tombe) a una funzione distinta: quella della decorazione del battistero.

L'esempio di Dura è il solo che si conosca, di epoca costantiniana, ma ciò che è stato fatto in una povera città provinciale deve *a fortiori* essere esistito in centri piú attivi. È possibile che l'estensione delle pitture iconografiche ai muri di un luogo di culto, presso i cristiani, sia avvenuta in seguito ai tentativi compiuti

23. Roma. Catacombe dette "Coemeterium Majus." Adamo e Eva

dagli ebrei per creare una pittura murale religiosa nelle sinagoghe. Ebrei e cristiani hanno forse potuto tentare allora questa esperienza, grazie alla tolleranza religiosa degli imperatori della casa dei Severi e dei loro successori immediati. In Galilea, questi imperatori sembra abbiano incoraggiato direttamente la fondazione di sinagoghe monumentali decorate in base a un'iconografia simbolica.

Senza dover parlare sin d'ora delle idee espresse dall'arte cristiana che circondava le tombe, osserviamo come quest'arte si attenga alla propria funzione sepolcrale e non pretenda affatto di esporre sistematicamente la dottrina cristiana. Ci si può chiedere, di conseguenza, se il clero sia mai intervenuto per imporre o controllare quest'arte funeraria. Nessun testo dei Padri di quegli anni fa allusione a quest'arte (un passo celebre di San Clemente di Alessandria non fa menzione che dei simboli cristiani incisi su anelli), e, in linea generale, i teologi dell'epoca alta non manifestano interesse alcuno per l'iconografia. La pratica delle immagini funerarie cristiane deve essersi stabilita di fatto — mediante l'imitazione di usanze analoghe pagane —, e forse anzitutto, presso gli ebrei, senza che i dottori cristiani l'avessero fatta ammettere o raccomandata *expressis verbis.*

24. Roma. Catacombe della Via Latina. Adamo e Eva

25. Sfax. Mosaico funerario: orante. Tunisi

Due osservazioni, però, tendono nonostante tutto a far intravvedere un intervento della Chiesa: da un lato, la scelta giudiziosa dei soggetti, che presuppone una conoscenza abbastanza profonda della dottrina; e, d'altro lato, la stretta parentela dei cicli e delle raffigurazioni cristiane sulle architetture dell'Italia, della Gallia, dell'Africa, dell'Egitto e anche della Siria. Bisogna dire che gli artisti i quali lavoravano alla decorazione delle tombe cristiane fossero diretti piú rigorosamente di quanto non si pensi affidandoci ai testi di cui disponiamo; e che, da una comunità a un'altra, si trasmettessero modelli iconografici o descrizioni di immagini, esattamente come si faceva oralmente o per iscritto per altre direttive interessanti il mantenimento dell'unità della fede e della Chiesa.

Gli editti di Costantino apersero all'arte cristiana campi d'azione che le erano preclusi fino allora, e, prima di tutto, quello dell'architettura. Questa comprese sin dall'inizio varie categorie di edifici che, tutte, avevano il loro prototipo nell'architettura anteriore quale la si praticava a quell'epoca, ma al di fuori delle comunità cristiane. Le sale per riunioni pubbliche furono scelte come modelli delle chiese. I mausolei delle città romane divennero i prototipi delle tombe mo-

26. Roma. Sarcofago (particolare): orante. Roma, Museo Torlonia

27. Aquileia. Basilica del Vescovo Teodoro. Il Buon Pastore

numentali dei cristiani eminenti e vennero ben presto destinati al culto commemorativo. Certi battisteri furono ricollegati alla medesima tradizione architettonica, altri si ispirarono alle fontane pubbliche monumentali e alle sale con piscine dei bagni romani. Prima di quelle cristiane, altre comunità religiose avevano già fatto uso di certe categorie di edifici romani tradizionali, per farne luoghi di riunione per il culto, per esempio i mitriacisti e soprattutto gli ebrei. Il loro esempio può darsi che sia stato seguíto dagli architetti dell'epoca costantiniana.

Ma, accanto ai santuari di origine ufficiale, che provocarono in seguito una lunga serie di imitazioni, si è constatata la presenza, dopo Costantino, di molte altre chiese, che mai sarebbero sorte senza la conversione dell'Impero, e che si sono formate l'una dall'altra, partendo dalla *domus ecclesiae* precostantiniana (Siria). Ampliata, perfezionata, piú artistica, l'architettura cristiana di questo genere

26. Roma. Sarcofago (particolare): orante. Roma. Museo Torlonia

27. Aquileia. Basilica del Vescovo Teodoro. Il Buon Pastore

numentali dei cristiani eminenti e vennero ben presto destinati al culto commemorativo. Certi battisteri furono ricollegati alla medesima tradizione architettonica, altri si ispirarono alle fontane pubbliche monumentali e alle sale con piscine dei bagni romani. Prima di quelle cristiane, altre comunità religiose avevano già fatto uso di certe categorie di edifici romani tradizionali, per farne luoghi di riunione per il culto, per esempio i mitriacisti e soprattutto gli ebrei. Il loro esempio può darsi che sia stato seguíto dagli architetti dell'epoca costantiniana.

Ma, accanto ai santuari di origine ufficiale, che provocarono in seguito una lunga serie di imitazioni, si è constatata la presenza, dopo Costantino, di molte altre chiese, che mai sarebbero sorte senza la conversione dell'Impero, e che si sono formate l'una dall'altra, partendo dalla *domus ecclesiae* precostantiniana (Siria). Ampliata, perfezionata, piú artistica, l'architettura cristiana di questo genere

29. Roma. La Resurrezione di Lazzaro. Vaticano. Museo cristiano

non si è però arricchita in modo sensibile dopo la Pace della Chiesa, e non tarderà a scomparire.

Nel campo dell'architettura profana, le conseguenze della conversione al cristianesimo da parte degli imperatori e del governo dell'Impero si sono manifestate soprattutto in modo negativo: arresto nella costruzione dei templi, dei teatri (ma non degli ippodromi); una forte limitazione nella costruzione di bagni pubblici, che fino allora avevano tenuto il primo posto fra i grandi edifici di una città romana. L'edilizia, invece, fra il IV e il VI secolo non subí arresto alcuno. Le città appena fondate (Costantinopoli, nel 330), diverse capitali di provincia costruite sotto Giustiniano, sono dotate di tutti gli edifici pubblici necessari, i quali vengono disposti secondo le norme urbanistiche fissate dal tempo dei regni ellenistici. A Costantinopoli, nella prima metà del V secolo, viene costruito un muro di cinta fortificato, che non è solamente un capolavoro di architettura militare, ma anche una eccezionale opera d'arte. Tuttavia, se si escludono i perfezio-

30. Roma. Catacombe di Pretestato. Sarcofago con scene di vendemmia. Roma, Museo del Laterano

namenti apportati all'architettura dei muri di cinta dagli ingegneri di Teodosio II a Costantinopoli, tutte queste costruzioni profane offrono ben poche novità, e, dopo un effimero splendore sotto Giustiniano, il declino di quest'arte diverrà presto evidente.

Meno spettacolari, forse, che per l'architettura, le conseguenze del nuovo orientamento religioso degli imperatori dopo Costantino furono sensibili anche in ciò che concerne l'iconografia cristiana. A dire il vero, i monumenti rimasti non permettono di giudicare gli effetti del cambiamento prima della fine del V secolo. È senza dubbio possibile che già le basiliche costantiniane avessero avuto decorazioni dipinte, con immagini di un genere nuovo; ma non ne sussiste nulla, salvo qualche frammento e qualche disegno di mosaici scomparsi. Tuttavia, a giudicare da questi frammenti, il programma religioso dei mausolei imperiali (Santa Costanza a Roma e forse Centcelles, vicino a Tarragona) non inaugura alcun genere nuovo.

Comunque, indipendentemente dalla data in cui ebbe inizio una iconografia nuova, la sua presenza è attestata all'epoca teodosiana da molte testimonianze convergenti: mosaici di chiese, affreschi di ipogei, rilievi di sarcofaghi, avori scolpiti.

Nella maggior parte dei casi, essa serve alla dimostrazione del pensiero cristiano; ma, nella massa dei soggetti possibili, gli iconografi cristiani non ne hanno scelti che ben pochi, e di preferenza quelli cui corrispondevano soggetti consacrati da un'iconografia anteriore, per esempio quella monarchica. È per questo che fra le immagini cristiane hanno un posto della massima importanza la maestà del Cristo onnipotente e tutte le immagini che celebrano la gloria e la vittoria di Cristo o dei suoi santi, le cerimonie dell'incoronazione, dell'investitura, il sovrano che parla ai suoi discepoli... Si dice generalmente che questa iconografia trionfale abbia subito l'influenza dell'arte imperiale. Sarebbe meglio esprimersi in altro modo: l'iconografia cristiana è stata creata al tempo in cui gli imperatori si erano appena convertiti, e in cui l'arte che li celebrava aveva raggiunto il vertice; gli ico-

31. Roma. Ipogeo degli Aurelii. Giona gettato in mare da una barca a vela

32. Dura-Europos. Sinagoga. Il trionfo di Mardocheo (particolare). Damasco, Museo

nografi cristiani hanno trasportato le formule di questa iconografia dei principi cristiani, ad uso del cristianesimo. Non solo certi temi essenziali, come quello della Maestà, ma anche il posto ad essi assegnato in determinate parti della chiesa sono stati suggeriti dalla pratica dei santuari del culto imperiale e fors'anche dei tribunali imperiali.

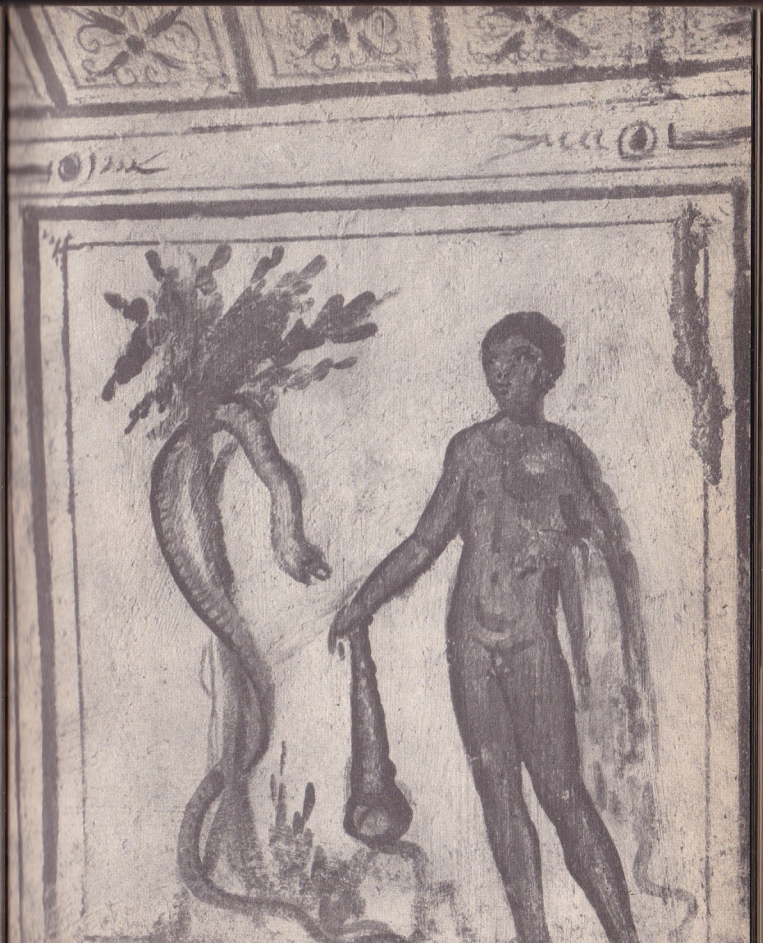
Parallelamente, un altro programma iconografico, piú vasto e meno parlante, è stato diffuso dalle edizioni illustrate della Chiesa. Questi cicli di immagini narrative, che si accontentano di ripetere monograficamente ciò che il testo esprime verbalmente, sono stati creati per i libri, ma qui e altrove venivano frequentemen-

33. Roma. Sarcofago (particolare): Cristo seduto, sopra una personificazione del Cosmo

34. Roma. Basilica sotterranea presso Porta Maggiore. Scena mitologica

te utilizzati, non piú come semplici richiami di eventi biblici, ma come dimostrazioni religiose; e in questa forma le immagini cristiane sono state ricercate e accettate, nella maggior parte dei casi.

Un simile impiego dell'iconografia religiosa era nuovo, rispetto al mondo delle immagini del paganesimo grecoromano. Poiché, se l'immagine mitologica e storico-descrittiva v'era corrente, piú raramente serviva a trasmettere verità religiose. Soltanto in un'epoca avanzata dell'antichità, e soprattutto nell'ambito delle religioni con misteri, si è utilizzato questo procedimento, per esempio nella basilica sotterranea di Porta Maggiore, a Roma, o nell'ipogeo scoperto da poco sotto la via Latina, dove le fatiche di Ercole sono manifestamente evocate in funzione di idee soteriologiche.

Nella sinagoga di Dura, verso il 200, gli affreschi descrittivi, di soggetto biblico, hanno già il compito di ricordare ai fedeli certe idee religiose generali. L'apparizione di immagini di questo genere, nell'ambito dell'arte cristiana, significava

36. Roma. Catacombe della Via Latina. L'arrivo di Giacobbe e dei suoi figli in Egitto

un allargamento considerevole del suo programma iconografico, cioè un arricchimento che non è posteriore alla metà del IV secolo. Citiamo ancora gli affreschi dell'ipogeo sotto la via Latina, con gruppi di scene dei due Testamenti, rappresentate con l'intenzione evidente di dare una dimostrazione religiosa. Questo ciclo, d'altronde, va riferito anche all'esempio dell'arco trionfale degli imperatori, perché il tema soteriologico è, anche qui, assai frequente. Tuttavia, nel periodo che stiamo studiando fu creato quel metodo iconografico che avrà immenso sviluppo nel Medioevo, e che consiste nel tradurre con l'immagine, partendo da figurazioni storiche tratte dalla Sacra Scrittura, la realtà religiosa nascosta che quegli eventi contengono, e specialmente il loro valore tipologico.

La pittura e la scultura profane son continuate a fiorire dopo la Pace della Chiesa. Se ne conoscono però ben poche realizzazioni. Come per l'architettura, siamo un po' meglio informati sulle iniziative del palazzo e del governo imperiali; bisogna infatti accostare la decorazione murale dei santuari al culto degli imperatori, i calendari illustrati e gli avori alle usanze delle famiglie aristocratiche di Roma, oppure anche alle statue dei dignitari provinciali dell'Impero. A parte qualche dettaglio, nulla nel programma di questa arte profana sembra nuovo, rispetto ai secoli passati, ma si osserva un certo sviluppo di quegli aspetti ufficiali dell'arte profana, che la decadenza e ben presto la fine del paganesimo non toccarono. Si tratta di raffigurazioni imperiali o relative al governo (tema piú raro nei secoli

37. Roma. Catacombe della Via Latina. Caino e Abele recano offerte

anteriori) la cui frequenza sembra corrispondere a una fioritura autentica dell'arte della monarchia romana dopo la sua conversione.

L'interdipendenza dell'iconografia monarchica e di quella cristiana si manifesta già prima dell'epoca teodosiana, sotto Costantino, se non prima, in attesa degli sviluppi posteriori. È questa un'osservazione di portata considerevole, e che molto ci aiuta a meglio comprendere l'arte cristiana antica.

L'arte che qui stiamo studiando è un ramo dell'arte antica: lo abbiamo ricordato piú sopra e non temiamo di ripeterlo. L'arte cristiana non è succeduta a quella classica: ne è un tardo filone. Non è che l'arte antica abbia generato quella cristiana morendo. L'arte cristiana è vissuta, nelle condizioni di quella classica, tre o quattro secoli, e l'estetica nuova che vi si manifesta non significa che il Medioevo sia cominciato.

Certo, l'arte del Medioevo ne accetterà piú tardi taluni principî e talune forme, ma questa estetica — lo si vedrà — appartiene al mondo classico: arte antica non significa necessariamente arte definita dall'estetica grecoromana classica. Avviene per queste arti della tarda antichità come per certe arti antiche molto remote, quali, ad esempio, le arti micenea ed etrusca, che restano al di fuori dell'esperienza detta *classica* dei Greci e dei Romani.

Gli artisti degli ultimi secoli dell'evo antico vivevano in una società che, meno stabile di una volta, meno opulenta, continuava tuttavia le abitudini della vita confortevole prodotta, nel corso di diverse generazioni, dalle fortune dei regni ellenistici e dalla pace romana. Le ordinazioni, sempre numerose, costringevano gli esperti di tutte le arti ad adattarsi alle esigenze, infinitamente varie, del vasto mondo cosmopolita che l'Impero era ormai divenuto, e a tenersi al corrente delle diverse tradizioni, che continuavano a vivere, parallelamente, nelle officine greche, romane, galliche, iberiche o levantine.

Gli imperatori, il Senato, i magistrati, l'aristocrazia, le comunità municipali e religiose conservavano l'abitudine di costruire edifici immensi, sontuosamente decorati e sistemati architettonicamente con grande larghezza. Pareva normale disporre di locali spaziosi e appropriati ad ogni attività pubblica e privata (sale, camere, magazzini, bagni, fontane, corti e giardini interni); e aggiungerne di nuovi o trasformare i vecchi, non appena se ne sentiva il bisogno. L'amore delle comodità esigeva anche che i locali fossero avvicinati gli uni agli altri, tenendo conto dei casi speciali; che ci fossero, tra loro, porte in numero sufficiente e aperte al posto migliore, e cosí pure passaggi di comunicazione protetti contro il sole e la pioggia o degli *atria* interni per l'aereazione e l'illuminazione. In caso di bisogno, per meglio avvicinare i locali se ne disponevano alcuni al piano superiore o in un sotterraneo a volta, costruendo scale là dov'era piú giusto, per raccordare queste stanze alle sale principali. E, secondo la destinazione dell'edificio o del gruppo di edifici avvicinati, gli si conferiva un aspetto grandioso, oppure si cercava soprattutto la funzionalità degli ambienti interni.

Abituati a cercare empiricamente la migliore soluzione richiesta dalle circostanze, gli architetti davano alle loro opere cristiane una straordinaria varietà d'aspetti. Tuttavia, siccome certi determinati motivi ritornavano, negli edifici aventi la stessa destinazione, cosí incominciarono a formarsi i *tipi* architettonici. Non ancora rigidamente, però; vengono infatti riprodotti con grande libertà.

Il fatto di accostare gli uni agli altri diversi edifici indipendenti contribuisce alla varietà delle soluzioni adottate, sia che si tratti di un ordine ottenuto con aggiunte previste, sia che si tratti di ampliamenti ulteriori.

Le arti figurative della bassa antichità hanno lasciato un minor numero di opere che non le architetture. Ma, attraverso i monumenti conservati e i frammenti raccolti nel corso di scavi, si può intravvedere un gusto per le immagini, che l'antichità classica non sembra aver dimostrato fino a tal segno. Venivano praticate in laboratori attivi in ogni angolo dell'Impero, da artisti che si servivano delle tecniche le piú disparate, esprimendosi in stili differenti e che, con straordinaria duttilità, si adeguavano ai programmi e ai monumenti piú diversi. Come in architettura, accanto a opere di genere assai vario e d'accento originale, nascevano i tipi, alcune forme si ripetevano; ma erano ancora lontane le formule stereotipate.

Agganciandosi all'architettura e all'iconografia della bassa antichità, la giovane arte cristiana riprese per proprio conto le tradizioni dei diversi laboratori che le diedero vita. Non presenta dunque, agli inizi, quell'unità di ispirazione e di esecuzione che avrebbe potuto avere se si fosse avviata per iniziativa dei capi della Chiesa. Tuttavia, l'eclettismo dell'arte della bassa antichità impedisce generalmente una distinzione abbastanza fondata fra i primi tipi dell'architettura e della figurazione cristiane, di origine topografica diversa, e non si sarebbe dovuto insistere sulle ipotesi che volevano, ad ogni costo, distinguere fra le opere prodotte in ciascuna delle grandi città greche e latine (Antiochia, Alessandria, Gerusalemme, Roma, Milano) partendo da considerazioni teologiche o estetiche. Ad eccezione di certi casi isolati, dove i caratteri di una creazione locale sono evidenti, eviteremo quindi di porre il problema del primo luogo di origine dei tipi o delle forme di edifici e di immagini, fintanto che ci staremo occupando dell'arte della bassa antichità.

Questo periodo non può essere prolungato oltre il IV secolo, quando i cambiamenti sopravvenuti nelle condizioni della vita politica ed economica e nell'evoluzione delle religioni e dei culti si affermarono sufficientemente per imprimere una nuova direzione generale alla pratica delle arti, che, nel frattempo, era passata interamente sotto il controllo dei poteri cristiani, ecclesiastici e civili.

Le forme e l'estetica

In questo libro studieremo proprio l'arte, non la civiltà vista attraverso le opere d'arte. Per quanto interessanti siano le indagini di tal genere, il loro posto non è in una collana intitolata "Il mondo della figura," in cui i fatti di ordine estetico richiedono di essere studiati prima degli altri e per se stessi. Questo non vuol dire che tali fatti saranno considerati *in vitro*, staccati dai contesti storici cui sono appartenuti e dai luoghi che li hanno chiamati alla vita o dalle cose che li hanno circondati. Ma non perderemo mai di vista lo scopo principale di questa presentazione: far meglio comprendere tutto ciò che conferisce dignità di opere d'arte a certi edifici, a certe pitture o sculture dell'epoca studiata. Di fronte ai monumenti concreti, osserveremo i materiali e i procedimenti tecnici, descriveremo le forme, e cercheremo di caratterizzare l'estetica delle opere prese isolatamente o dei gruppi di opere fra loro simili. Ma, per comprendere questi monumenti, è utile ricordare il posto che, nell'insieme, essi tengono nella storia dei mestieri d'arte.

Si tratta, non lo si dimentichi, di opere uscite da laboratori che lavoravano in qualsiasi parte dell'Impero romano, su tutto il suo territorio, fra il III e il VII secolo, e particolarmente di arti d'ispirazione cristiana. Solo questa ispirazione v'era realmente nuova, all'inizio, ma né le tecniche, né le forme, né l'applicazione delle opere alla funzione che ne determina il materiale o la dimensione, erano nuovi. Per quanto giovane, quest'arte non aveva dunque nulla di "primitivo," di quel carattere, cioè, che spesso si vede all'origine di un'esperienza artistica, e che si nota volentieri perché ci si sente attirati dall'accento "candido," e anche perché si prova una certa soddisfazione a poter immaginare la storia dell'arte come quella di un essere vivente, che nasce e cresce, infine declina e si spegne. Lo studio dell'arte cristiana non dà simili soddisfazioni: a parte i suoi soggetti nuovi, essa nasce vecchia, recando sulle spalle il peso delle abitudini millenarie dell'arte mediterranea. Essa ne sarà ringiovanita, ma piú tardi, quando la decadenza della civiltà

38. Dura-Europos. Sinagoga. Testa di profeta (particolare). Damasco, Museo

antica sarà abbastanza avanzata, in Occidente, per permettere ai popoli fino allora estranei a questa civiltà di recare un concorso attivo all'opera artistica. Questo, però, non darà frutti di qualche valore se non molto piú tardi, nel Medioevo; e solamente nell'Europa occidentale. Nei paesi lungo la costa del Mediterraneo orientale lo stesso fenomeno si produsse al di fuori dell'arte cristiana, là dove la dominazione politica e nel medesimo tempo le grandi attività artistiche passarono, nel VII secolo, nelle mani degli Arabi. Altrove, avendo resistito agli assalti dei barbari germanici, slavi e di altre terre, l'Impero d'Oriente riuscí a conservare tutte le tradizioni ereditate dall'antichità a un livello che esclude l'intervento radicale dei popoli nuovi, in un campo di civiltà cosí elevato e specifico com'è quello delle

arti cristiane (tranne che nella lontana Russia, a partire dal XV secolo). Cosí, l'arte bizantina del Medioevo resterà tanto poco candida e "primitiva" quanto l'intera arte mediterranea, nell'epoca in questione.

L'arte che fiorisce a Roma e nel suo Stato, sotto gli Imperatori, resta fedele all'estetica delle opere greche classiche ed ellenistiche, e durante tutto l'alto Impero, artisti greci hanno attivamente partecipato alla costruzione di edifici, alla realizzazione di sculture e di dipinti, in tutte le città e le province romane. La loro arte, sovente graziosa e sensibile, non si allontanava da un certo canone estetico che, per l'essenziale, risaliva ai capolavori dei grandi maestri greci. Ed erano tutti cosí abituati a quell'ideale, che anche gli artisti piú mediocri ne riproducevano i tratti "a occhi chiusi," o quasi. Esso penetrava nei paesi lontani, al di là dei confini dell'Impero; perfino gli artigiani indú, tra gli altri, cercavano di imitarlo. Per un certo tempo non vi fu piú alcun *problema* estetico, ma, a rigore, l'unico problema era quello di adattare le forme classiche ad opere di un genere nuovo.

Cosí avvenne quando, nel II-III secolo, i temi cristiani fecero la loro prima apparizione nelle pitture e nei rilievi. Queste opere, come abbiamo detto, sono conformi ai gusti e alle usanze tecniche dell'arte romana del loro tempo, e persino, piú esattamente, dell'arte corrente nella città o nella regione in cui venivano eseguite.

Tutto ciò che si è potuto dire sulla presenza di riflessi piú profondi della religione cristiana nell'arte propriamente detta di queste opere mi pare del tutto inesatto. E poiché nulla ci autorizza a trovare presso i primi cristiani una minore profondità nella fede cristiana, ed è piú verosimile il contrario, vuol dire che il problema è stato mal posto: i progettisti e gli esecutori delle pitture murali, per esempio nel Battistero di Dura, ritenevano di corrispondere totalmente a ciò che i loro correligionari si attendevano da un'arte ch'essi avevano preso ad incoraggiare, raffigurando *temi* cristiani. Le forme erano quelle di tutte le pitture o le sculture che venivano prodotte intorno a loro, e sembra non abbiano nemmeno pensato che lo stile, le forme, potevano anch'essi venire associati all'espressione di idee cristiane.

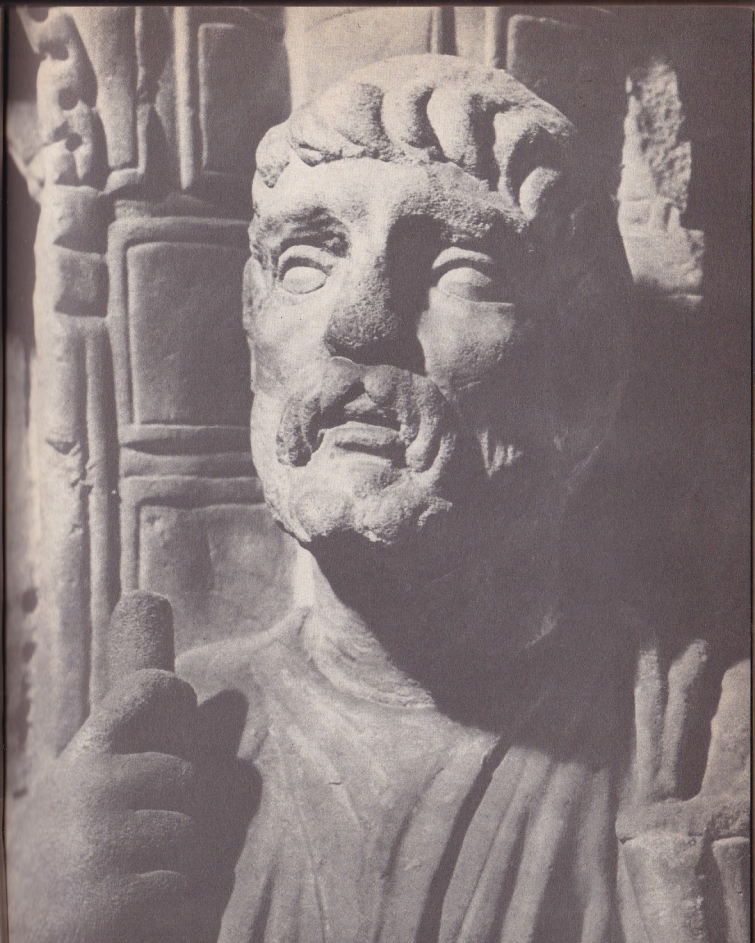
Le opere immediatamente posteriori agli editti di tolleranza e alla conversione dell'Impero sfuggono quasi del tutto al nostro studio. Ciò che si sa dei monumenti cristiani inaugurati da Costantino stesso, nella sua cerchia o in quella dei membri della sua famiglia (la basilica di Betlemme, la rotonda di Santa Costanza a Roma), non permette di intravvedere l'inizio di una "estetica cristiana." Lo stesso si dica del "Calendario" del 354, dove le probabilità di trovare un riflesso cristiano nella forma sono *a priori* molto scarse, poiché si tratta di temi astrologici, di personificazioni di città, di ritratti di imperatori, e di conseguenza, di soggetti che non hanno nulla di specificamente cristiano, sebbene il calendario fosse stato eseguito per un cristiano.

Tuttavia, nella stessa epoca, cioè alla metà del IV secolo, soprattutto sui rilievi dei sarcofaghi si tenta di far sentire la spiritualità soprannaturale che emana da Cristo, e fors'anche la nobile grandezza degli Apostoli, cominciando da quella dei Santi Pietro e Paolo. Ma sono tentativi compiuti in un senso che, se conviene perfettamente allo spirito cristiano e piú specialmente a quello dei cristiani eredi diretti delle idee costantiniane (monarchia celeste riflessa dalla monarchia romana

convertita, sulla terra), non procede ad alcuna revisione dello stile tradizionale, e non cerca di adattarlo a una raffigurazione qualsiasi delle idee trascendentali proprie a una religione rivelata.

Certo, si comincia da allora a raffigurare la divinità di Cristo, assumendo a modello le immagini della maestà dell'imperatore. Ma, anzitutto, il procedimento non era nuovo, poiché il tema della "Maestà" di Giove, di Bacco, di Iside, esisteva già nell'arte dell'epoca imperiale, e soprattutto, perché tiene piú dell'iconografia che dello stile. Mi sembra, comunque, che la grave nobiltà cosí bene impressa sulle figure di Cristo e degli Apostoli nei rilievi dei sarcofaghi della seconda metà del IV secolo, e che si ritrova negli affreschi delle catacombe contemporanee, dovrebbe essere considerata come una delle prime manifestazioni di un *sentimento* specificamente cristiano. Deve essersi veduta, dapprima, nelle scene di grandi dimensioni (mosaici delle chiese costantiniane); ma si è poi caratterizzata in tutte le figure sacre, che la conserveranno per secoli: in Occidente, fino all'avvento del gotico, a Bisanzio per sempre.

Le architetture permettono di osservare un certo numero di altri caratteri, che ci sembrano legati all'ispirazione cristiana. Cosí, ci si meraviglia di trovare, sin dal IV secolo, in tutte le province dell'Impero, chiese che adottano la stessa forma della basilica a tre navate. Esteticamente, nell'interno, tutte queste basiliche si somigliano, ed è possibile che i cristiani si siano attenuti a questo tipo di chiesa perché conveniva alle loro riunioni liturgiche. Essi avevano apprezzato

39. Roma (?). Sarcofago: Cristo e gli Apostoli (particolare). Parigi, Louvre

42. Roma. Sarcofago (particolare). Roma, San Sebastiano

l'effetto che un interno basilicale produce sulla persona che vi entra dalla porta di mezzo: la doppia colonnata simmetrica che le si presenta orienta il suo sguardo verso l'altare sul fondo, trascinando tutto il suo essere verso Dio. Poiché il coro, con la sua tavola eucaristica, è immobile davanti all'abside, che arresta la duplice fila di colonne, e nulla può meglio esprimere l'idea del soggiorno divino, che è al di là dello spazio e della durata. Simili vedute sembrano accordarsi con il modo di distribuire le immagini e con le spiegazioni simboliche dell'edificio liturgico da parte degli scrittori cristiani piú antichi: il coro evoca il cielo intelligibile, la navata figura la terra o l'universo materiale; le immagini del coro rappresentano dunque il compimento dell'opera di salvazione, mentre quelle delle navate, le tappe che vi conducono.

Certe forme, certi procedimenti, estranei all'arte classica, sembrano ispirati dalla pietà cristiana. Per esempio, si notano dappertutto gli occhi spalancati delle persone, cominciando da Cristo e dalla Vergine. Gli occhi erano lo specchio dell'anima; cosí, tutta quest'arte figurativa di ispirazione cristiana potrebbe tendere alla raffigurazione dell'essere interiore.

3. Roma. Catacombe di Commodilla. La donatrice Turtura (particolare)

44. Roma. Santa Maria Maggiore. Veduta dell'interno

Conseguentemente, il lato materiale del soggetto viene trascurato: attorno alle figure non si trovano indicati se non pochissimi mobili, rare architetture; le figure stesse, al di fuori del volto illuminato dagli occhi immensi, non hanno né plasticità, né atteggiamenti, né gesti veri. Esse sono prive di peso, ed è una carenza che si fa sentire nel modo in cui sfiorano il suolo, senza posarvisi veramente. L'estensione dello spazio attorno ai personaggi e agli oggetti si fa incerta. Tutto si appiattisce e si schematizza. È chiaro che la realtà materiale ha perduto la sua nitidezza, agli occhi di coloro che creavano queste immagini; e se ne conclude che l'oscurarsi della visione del mondo fisico, negli artisti, è la conseguenza dell'affermarsi del cristianesimo, per il quale non conta se non la realtà spirituale. Purtroppo, da parte cristiana nessuna voce, a quest'epoca, è venuta a darne conferma. Pe-

45. Dura-Europos. Pietra votiva: il dio siriano Aflad e un prete sacrificante (particolare)

rò, essendo rari i testi di tal genere, ammettiamo come plausibile un nesso fra la decadenza dell'imitazione della natura e la diffusione del cristianesimo.

Ma qual era, in realtà, questo nesso? Avrebbe potuto ridursi all'azione passiva esercitata dall'indifferenza: indifferenti alla bellezza del mondo di quaggiú e ai caratteri stessi di ciò che lo compone, i cristiani avrebbero tollerato, e per ciò stesso incoraggiato, la raffigurazione piú sommaria della natura. Sono forse andati anche piú in là, riconoscendo il vantaggio, per colui che, attraverso l'immagine naturale, cerca di indovinare l'invisibile, di non insistere sul lato materiale. Dal nostro punto di vista, questo modo di fare ci sembra il piú naturale, per la corrispondenza che si stabilisce fra le idee cristiane e le forme artistiche (le une e le

46. Palmira. Rilievo: processione di donne. Palmira, Museo

altre appaiono alla fine dell'antichità), e perché le forme piú o meno astratte (nel gusto di quelle che si vedono allora) dureranno nelle arti dell'alto Medioevo e a Bisanzio, arti reputate per la loro spiritualità cristiana.

Tuttavia, le nuove scoperte e i progressi recenti nello studio dei monumenti tardoromani ci danno la certezza, da una parte, che lo scadimento dell'estetica classica e dell'arte di imitare obbiettivamente l'apparenza delle persone e delle cose naturali non sia cominciato nei laboratori cristiani, e, d'altra parte, che l'ultima fase, nella storia dell'arte antica, quella che si allontana fortemente dalla tradizione classica, è nata indipendentemente dal cristianesimo e prima degli inizi dell'arte cristiana.

Ben prima della fondazione dell'Impero cristiano, il mondo antico aveva preso l'abitudine di un'arte che non procedeva per progressiva evoluzione, ma che si alimentava sui modelli anteriori, mentre gli artisti si consideravano fortunati di poterli imitare. Questi modelli, o i prototipi loro, erano greci. Rimasti davanti agli occhi delle generazioni piú tarde, essi permettevano loro, cosí, di rinnovare a piacimento i contatti con le opere classiche di vari secoli. In Italia, ogni persona ricca se ne circondava; i templi ne erano popolati, e ancora piú numerose erano in Grecia. L'arte, che continuava di fronte a queste opere antiche sovente bellissime, conservava l'estetica classica, di secolo in secolo. E perdurava in essa un gusto dell'anacronismo, che tendeva a idealizzare le creazioni di un passato piú o meno lon-

47. Teste di due Tetrarchi (particolare). Venezia, Piazza San Marco

tano, ignorando in qualche modo l'intervallo di tempo trascorso, e atrofizzando le velleità di creazione personale presso gli artisti. Effetti tipici per l'uomo del Medioevo, con il suo sguardo costantemente rivolto al passato, verso l'antichità, e con le sue ripetizioni di modelli anteriori.

Certo, né nel Medioevo, né, ancor meno, nell'evo antico, simili intenzioni di non andare al di là dei modelli antichi avrebbero potuto conservare la stessa arte in perpetuo. Il nuovo si mescolava sempre al tradizionale e lo alterava. Ma allora, un gusto piú fermo per l'antico, e una ferma volontà, portavano una *renovatio*, nel corso della quale si riprendevano con particolare zelo i modelli antichi: dato che il rinnovamento poteva essere limitato e non generale, oppure piú generalizzato. E si estendeva a tutto l'Impero, quando un imperatore lo patrocinava. Dopo vari movimenti arcaicizzanti di questo genere, sotto Augusto, sotto Adriano, sotto Gallieno, si ritiene di poter distinguere analoghi "rinascimenti" sotto gli imperatori cristiani Costantino e Teodosio.

Anche dalla metà del IV secolo in poi, c'è stata una quantità di imitazioni coscienti ed eccellenti di opere classiche, patrocinate dall'aristocrazia dell'*Urbs*, rimasta fedele al paganesimo.

Sin da quell'epoca gli artisti erano dunque ricorsi a un metodo che rimarrà in onore durante tutto il Medioevo, e che consisterà nell'imitare opere d'arte piú o meno antiche. Alla ricerca dell'"antico" idealizzato, si faranno rivivere opere di epoche diversissime, e simili ritorni al passato, frequenti ma non mai generalizzati, allacceranno l'una all'altra, e di epoca in epoca, le esperienze degli artisti europei.

Varie ragioni impedivano a coloro che imitavano i modelli classici di fermarsi alla copia. Osservando le deviazioni piú grandi rispetto al gusto classico e ai metodi tradizionali dell'arte greca, ci si può render conto delle origini delle "alterazioni" delle forme classiche, e delle innovazioni che sovente rimarranno nell'arte del Medioevo. Prima che a Roma, lo scadimento dell'estetica classica si avverte in molte opere provinciali: come le statue fabbricate in Egitto, in Gallia e in Gran Bretagna, o i rilievi del tempio di Baal a Palmira, o le sculture trovate a Dura-Europos o quelle di Afrodisiade, nell'Asia Minore, nel III secolo. In altre parole, in

49. Edessa. Mosaico funerario di Moqimu (disegno)

48. Palmira. Tomba dei Tre Fratelli. Ritratto funerario

provincia le arti seguono l'esempio delle grandi città mediterranee, ma trasformano le repliche dei modelli classici in opere di uno stile originale, dovuto manifestamente al fatto che gli autori erano di cultura e di formazione tecnica differenti. Nel III secolo, con l'afflusso dei provinciali a Roma e l'influenza sempre maggiore ch'essi esercitano su tutti gli aspetti della vita pubblica e privata, le particolarità dell'arte provinciale si riflettono fin nelle opere eseguite nella capitale, e, talvolta, nelle botteghe piú quotate.

Sui rilievi dell'arco di trionfo di Costantino a Roma (315), opera rigorosamente ufficiale, ordinata e offerta dal Senato all'imperatore dopo la sua vittoria del ponte Milvio, la tendenza al primitivismo rude e possente, che caratterizzava la scultura provinciale, si manifesta come, qualche anno prima, si manifestava nelle sculture di un altro arco di trionfo, quello di Galerio, a Salonicco.

I rilievi dell'arco del 315 e le statue di porfido dei Tetrarchi (a San Marco di Venezia e alla Biblioteca Vaticana) ci danno la misura dell'influenza che le province dell'Impero esercitavano sull'arte piú ufficiale di Roma. Nulla di straordinario, se si pensa alla coabitazione nell'Impero, non soltanto di popoli di razza e di formazione diverse, ma anche di gruppi etnici e sociali che avevano avuto, un tempo, un'alta tradizione estetica. Ciò vale soprattutto per le province orientali dell'Impero, dove la *pace romana* ha riportato alla superficie il ricordo delle arti regionali di un tempo. Il provincialismo veniva a colorarsi di una sfumatura nazionale, o meglio, di una sfumatura ch'era il riflesso di antiche tradizioni estetiche e tecniche della regione.

Ora, queste tradizioni, in Egitto, in Siria, in una parte dell'Asia Minore, si appoggiavano, in ciò che le distingueva dall'arte classica, alle esperienze dell'arte mesopotamica dell'antichità, trasmesse dagli Iranici. Attraverso l'arte delle sue province orientali Roma entrava in contatto con le arti dell'Asia, le quali penetravano nell'Impero con i prodotti delle industrie d'arte esistenti in quelle province. Queste erano le prime a trarre beneficio dagli apporti della Persia vicina (partica, poi sassanide), e ad adeguare al gusto del cliente romano le opere ch'esse producevano per lui.

Ora, arti provinciali e arti d'Oriente avevano in comune certe particolarità il cui impiego verrà generalizzato durante la bassa antichità (soprattutto nelle opere cristiane), prima di caratterizzare l'arte del Medioevo: schematizzazione del disegno; semplificazione delle forme, tendenti spesso ad avvicinarsi a una figura geometrica semplice; concentrazione su pochi tratti espressivi che vengono sottolineati, mentre se ne riducono o se ne sopprimono altri, sacrificati alla chiarezza dell'insieme; insensibilità allo spazio e alla correlazione che definisce le dimensioni degli oggetti instabili nel medesimo spazio; insensibilità alla forma plastica, al peso, all'illuminazione (da qui la scomparsa della fonte luminosa e, di conseguenza, dell'ombra portata); preferenza data agli effetti pittorici, che prevalgono su quelli della forma plastica precisa.

Si riconosce da questa enumerazione che si tratta delle stesse peculiarità già da noi rilevate nelle opere cristiane degli ultimi secoli dell'evo antico. Siamo dunque di fronte agli antecedenti del loro stile. Piú di un fattore deve aver favorito questi cambiamenti e consentito alle arti provinciali e orientali di lasciare la loro impronta sulle opere prodotte nelle grandi città dell'Impero, e prima di tutto a Roma.

50. Roma. Sarcofago (particolare): Plotino (?) circondato da figure femminili e da discepoli. Roma, Museo del Laterano

La ragione demografica è una delle piú importanti. Grazie alla lunga *pace romana*, a Roma e in tutte le grandi città dell'Impero, il numero dei provinciali d'ogni provenienza era divenuto considerevole alla vigilia dell'Impero cristiano. Basti ricordare l'origine delle famiglie degli imperatori di quel tempo o dei personaggi influenti che le circondavano; o l'espansione delle religioni orientali in tutte le parti dell'Impero, e specialmente a Roma.

Come sempre, i mecenati facevano parte delle classi ricche e abitanti nel cuore dell'Impero. Gli artisti dovevano accontentare il loro gusto; i capolavori destinati a servire da modello ad altre opere venivano creati nei cantieri da loro aperti. La lunga pace aveva contribuito ad aumentare il numero degli amatori d'arte capaci di far lavorare gli artisti, e questo contribuiva a divulgare la pratica della ripe-

tizione delle opere preferite. Ora, per imitare un modello semplificandolo ai fini della riproduzione, e adattandolo a materiali e a dimensioni diverse, si fa sempre subire all'originale qualche trasformazione inevitabile. Si creano equivalenze e quindi si elabora un nuovo stile, i piani sono semplificati, il disegno schematizzato, la prospettiva ridotta o soppressa; oppure si insiste su un particolare della veste, pure semplificando il modellato.

In altre parole, la diffusione delle tecniche di riproduzione, seguíta alla prosperità romana, favorí certe sistemazioni stilistiche, le quali portarono ad un avvicinamento alle arti provinciali e a quelle influenzate dall'Oriente. Bisogna pensare anche all'arte ufficiale imperiale destinata a ricordare costantemente ad ogni spettatore, romano o straniero, le ragioni per cui egli dovesse accettare la monarchia. Quest'arte di propaganda, che, piú di qualsiasi altra, si serviva della riproduzione, ha potuto contribuire a creare uno stile, semplice e conservatore, poiché la stabilità dei metodi serviva a far riconoscere il significato delle immagini convenute.

Quest'arte, che ha precorso l'arte diffusa dalla Chiesa di Stato, si rivolgeva alle masse anonime, e doveva essere posta al loro livello. Piú fiorente che mai nell'Impero cristiano, essa lasciò una forte impronta sullo stile delle opere riprodotte in serie attraverso tutto l'Impero. È stata la folla anonima, in fin dei conti, ad aver contribuito a definire lo stile di queste opere, che erano le piú note, in quanto diffuse dai monarchi onnipotenti.

Piú difficile è misurare l'apporto degli individui, gli spiriti superiori, che potevano influenzare i loro contemporanei e i successori, al declino dell'estetica delle arti classiche tradizionali e all'avvento dell'arte nuova. La maggior parte dei grandi uomini del tempo, compresi i dottori della Chiesa, non hanno lasciato nulla, nelle loro opere, che possa esserci utile: nessuna considerazione sulla natura e sul valore psicologico, gnoseologico e metafisico dell'immagine.

Sui pagani, in quest'epoca tarda, siamo meglio informati. Penso ai neoplatonici e soprattutto a Plotino, che supera i suoi discepoli per la profondità del pensiero e per l'alto numero delle sue testimonianze sull'arte. Nelle *Enneadi* si trova giustificata una visione della natura che trascura l'apparenza delle persone e delle cose, le loro dimensioni, i loro aspetti mutevoli, il loro colore. La materia vi si fa trasparente, priva di peso e di spessore. Lo spettatore di questa immagine della natura non la contempla necessariamente dall'esterno. Il suo sguardo penetra nell'oggetto ch'essa esamina e lo vede, si può dire, dall'interno, quasi confondendovisi.

Questo genere di visione, la cui descrizione si riferisce alla scienza dell'epoca, è diretta verso ciò che Plotino chiama "gli occhi interni" (espressione promessa a un durevole successo presso i cristiani del Medioevo), termine che presuppone, in un filosofo spiritualista come Plotino, una visione metafisica. Altri passi, in cui Plotino considera la possibilità di contemplare il centro irrazionale racchiuso nella materia, lo precisano. È una contemplazione che permette una conoscenza totale e immediata, invece della conoscenza analitica e discorsiva abituale. Plotino suggerisce anche certe tappe della "smaterializzazione" della realtà, che corrispondono abbastanza bene a qualcuna delle peculiarità piú frequenti dell'arte degli ultimi secoli dell'evo antico e del Medioevo: scomparsa dello spazio, degli scorci, della prospettiva, della linea d'orizzonte, dell'illuminazione concreta e della non-trasparenza dei corpi opachi... Le cose materiali diventando trasparenti l'una all'altra e per gli occhi dello spirito, questo è piú libero di riconoscere i valori spirituali,

che sono la sola vera realtà e, di conseguenza, il solo oggetto degno della contemplazione e dell'arte.

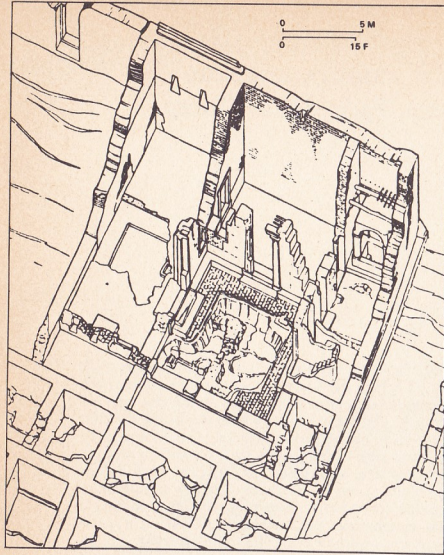
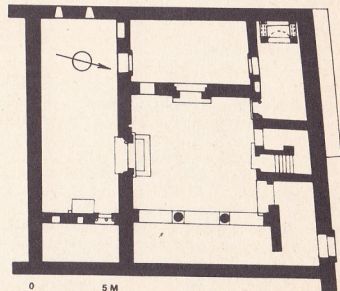
Plotino è stato molto letto, alla fine dell'evo antico e nell'alto Medioevo, dagli ultimi pagani, soprattutto dai neoplatonici, suoi discepoli diretti, ma anche dai cristiani, che frequentemente citano passi delle *Enneadi.* Plotino, di conseguenza, ha potuto esercitare una forte influenza sull'arte di quest'epoca. Comunque, abbia egli o non abbia contribuito personalmente a introdurre e a diffondere l'estetica nuova nella grande arte dell'Impero, deve averne conosciute le prime scintille, o prevedute e spiegate le aspirazioni. Né allora né piú tardi si potrebbero trovare definizioni verbali piú giuste e piú profonde delle sue, per l'arte del suo tempo, se si ammette che essa abbia avuto una funzione spiritualista. Plotino, in ogni modo, dimostra come i cristiani e i fedeli di altre religioni rivelate e mistiche, cosí fiorenti alla fine dell'evo antico, potessero trar partito in senso spiritualista dall'arte del loro tempo, e come abbiano potuto farla sorgere, o almeno assumerla, perfezionarla e conservarla a lungo.

Cosí, grazie soprattutto a Plotino, noi riusciamo a comprendere come il pensiero degli spiriti piú penetranti dell'epoca abbia potuto far abbandonare l'estetica classica tradizionale, incapace di esprimere con l'arte il fondo irrazionale delle dottrine attuali, e sostituirgliene un'altra che ne avrebbe compiuto il tentativo, con l'aiuto di forme e di metodi differenti, suggeriti agli artisti dalle arti piú o meno rustiche dei laboratori provinciali, dai metodi di produzione in serie e dalle arti del Medio Oriente importate dall'Impero.

Pittura e scultura cristiane prima della Pace della Chiesa

Il titolo di questo capitolo lascia intendere come l'arte cristiana anteriore alla Pace della Chiesa fosse a noi nota solo in due suoi aspetti, pittorico e plastico, vale a dire. È proprio questa la situazione delle nostre informazioni attuali, che sono manifestamente assai frammentarie. La distruzione su larga scala dei luoghi del culto cristiano, specialmente al tempo delle ultime persecuzioni dei cristiani, sotto i Tetrarchi, ha potuto privarci di intere serie di architetture fra le piú antiche, e di piccoli oggetti d'arte di ispirazione cristiana, di metallo o di vetro, dei quali è lecito supporre l'esistenza sin da quest'alta epoca. E vestigia di luoghi di culto cristiani del III secolo, seppure poverissime, sono state rivelate da scavi recenti, in Siria, a Roma, in Dalmazia. Noi non mancheremo, per cominciare, di riferirci a queste rovine di monumenti e di descriverne qualche esempio fra i piú impressionanti. Sono documenti storici di grande importanza, ma, per quanto concerne l'architettura, rimangono al di fuori dell'arte. Di modo che, alla fine, la testimonianza dell'arte cristiana del III secolo è affidata solo alle due forme tecniche del linguaggio espressivo indicate appunto dal titolo di questo capitolo: la pittura e la scultura.

I primi luoghi del culto

Le rovine di una prima chiesa cristiana sono state scoperte nel 1931-1932, a Dura-Europos sull'Eufrate, quando una spedizione franco-americana diretta da Michajl Rostovcev effettuò scavi in questa città alla frontiera dell'Impero romano. Si tratta appunto di un edificio anteriore alla Pace della Chiesa. In realtà, le rovine furono trovate in un possente bastione che gli abitanti di Dura avevano costruito, poco prima del 256, per rinforzare il muro di cinta della loro città, che stava per essere assalita, ed effettivamente lo fu, dai Persiani. Come altri edifici eretti nelle immediate vicinanze delle mura, la chiesa cristiana fu cosí sacrificata alle necessità di difesa della città. È probabile, d'altronde, che, seppellendo la chiesa, si pensasse a un provvedimento provvisorio. Invece, la città di Dura essendo stata presa dagli Iranici nonostante questi lavori di fortificazione, gli edifici sepolti non furono libe-

52. Dura-Europos. La Casa Cristiana: veduta isometrica

53. Dura-Europos. La Casa Cristiana: pianta

rati che dagli scavi franco-americani diciassette secoli piú tardi. Ma proprio per il fatto che quel bastione non ha impedito all'invasore del III secolo di entrare nella città, oggi noi abbiamo avuto l'eccezionale fortuna di ritrovare una parte delle architetture cristiane di quel tempo, le quali, come in tutti gli altri luoghi, sarebbero scomparse senza lasciar traccia.

L'architettura della chiesa di Dura non ha nulla a che fare con quella della basilica che nel IV secolo darà forma alla chiesa dei cristiani. Anzi, è piú corretto non parlare di chiesa, bensí di una casa dei cristiani, con alcuni locali riservati al culto. La casa dei cristiani di Dura somigliava ad altre case della città e alle case di altre città romane, in Oriente. Essa comprendeva una corte approssimativamente quadrata (otto metri circa di lato), attorno alla quale erano disposti, al pianterreno e al primo piano, locali di grandezza e di uso diversi. Probabilmente il primo piano era riservato ad usi domestici e vi si trovavano gli appartamenti, mentre le cinque sale del pianterreno, oppure una o due di esse, erano adibite al culto cristiano. Le nostre esitazioni possono sorprendere, ma non fanno che sottolineare un fatto significativo: eccezion fatta per un locale al pianterreno, ci si trova di fronte ad ambienti nei quali nessuna particolarità architettonica esiste, che possa suggerirne la funzione. Né la pianta né le vestigia della decorazione permettono di dire quale delle sale abbia servito alla comunità cristiana come luogo di riunione per gli uffici liturgici, tranne il locale lungo e stretto che si trova a destra dell'ingresso della casa e che serviva da battistero, come si deduce dalle pitture murali e da un mobile rituale scoperto nel corso degli scavi. Si tratta dunque di un'architettura che serviva al culto cristiano nella prima metà del III secolo, ma che, in realtà, di specificamente cristiano non ha che la decorazione e un mobile in mattoni nella sola sala riservata ai battesimi. Il resto è conforme agli usi dell'architettura domestica, e soltanto le dimensioni piú grandi di una delle sale — peraltro comunissima — del pianterreno, fanno pensare che forse questa sia servita alle sinassi liturgiche.

La testimonianza di queste rovine, a Dura, non è solo commovente. È anche di una portata storica considerevole, nonostante il numero assai limitato di caratteri specificamente cristiani che vi si possono discernere. Se ne può dedurre, in realtà, che all'epoca di questa "casa cristiana" gli adepti del cristianesimo disponessero di locali adibiti specialmente alle sinassi liturgiche, ma che le sale riservate a simili riunioni non avessero un particolare carattere architettonico, né, sembra, decorativo. Sola eccezione, per quanto concerne la decorazione e l'arredamento rituale, è la sala dei battesimi (torneremo piú avanti sull'argomento dell'arte dei dipinti nel Battistero di Dura).

Per ciò che concerne l'architettura, però, ritroveremo la "neutralità" architettonica della "casa cristiana" di Dura in altri monumenti cristiani dell'epoca, che vedremo piú avanti a Roma. E tale "neutralità" è ancor piú evidente, per contrasto, se si confrontano, nella medesima città di Dura, le sistemazioni della "casa cristiana" e quelle della vicina sinagoga, piú o meno contemporanea.

La comunità ebraica di Dura dev'essere stata piú importante della comunità cristiana: anch'essa ha sistemato entro una casa qualsiasi la sala delle proprie riunioni liturgiche, ma questa fa parte di un insieme di costruzioni profane ben piú importante, e, d'altra parte, la sala adibita al culto, cosí com'era alla metà del III secolo, presuppone una elaborata organizzazione architettonica, che non ha

54. Roma, San Martino ai Monti. Chiesa primitiva: veduta isometrica

riscontro nella "casa cristiana." Infatti, mentre all'intorno si trovano diverse abitazione ideate secondo il tipo della "casa cristiana" (corte interna circondata da vari locali), una parte dell'edificio è separata dal resto per mezzo di muri continui. Essa comprende una corte a tre portici e, in fondo, un'ampia sala piú larga che profonda. Due porte vi conducono: l'una grande e centrale, destinata agli uomini, e un'altra, piú piccola e laterale, riservata probabilmente alle donne. Di fronte alla porta centrale, nel muro in fondo, è sistemata una nicchia-ciborio che serviva a custodire l'armadio della Torà (rotolo dei libri mosaici della Bibbia). Infine, un banco destinato ai fedeli è addossato al muro, lungo tutto il perimetro della sala sinagogale.

In altre parole, la comunità ebraica celebrava il culto in una sala che, costruita specialmente a tale scopo, faceva parte di tutto un piccolo complesso architettonico, mentre, a pochi passi di distanza, la comunità cristiana si accontentava, per le proprie riunioni liturgiche, di una comune casa di abitazione adattata in modo appena visibile (tranne che nel battistero). Senza diffonderci, per ora, sulle forme architettoniche della sinagoga di Dura (vi torneremo parlando di altre sinagoghe antiche e della loro architettura, comparata a quella delle chiese della stessa epoca), diciamo

subito: la differenza fra i due luoghi di culto a Dura si spiega benissimo se ci si ricorda che, all'epoca dei Severi, cioè al tempo della costruzione di Dura, lo Stato romano riconosceva la religione ebraica, ma non il cristianesimo. Di conseguenza, autorizzava il culto ebraico e ammetteva che vi fossero destinati dei locali, mentre ignorava ufficialmente, e non poteva dunque ammettere legalmente l'esistenza di sale sistemate apposta per le sinassi liturgiche cristiane. È questo ad aver permesso alle autorità romane di distruggere le chiese cristiane, quando se ne impadronivano, durante le varie ondate delle persecuzioni. Mentre le vestigia dissepolte a Dura provano che, al di fuori di questi periodi, i cristiani si fecero audaci abbastanza per sistemare certi locali da adibire al culto, ma in modo che simili sistemazioni non apparissero agli occhi dei passanti e neppure di qualcuno che penetrasse nella corte della casa.

In Palestina, secondo quanto scrive Eusebio, chiese precostantiniane furono ingrandite e riordinate, in seguito agli editti di tolleranza, sotto il regno di Costantino. Queste chiese erano dunque piccole e forse cosí poco indipendenti come le sale del culto della "casa cristiana" di Dura. Ma la rapidità con la quale gli architetti dell'epoca costantiniana hanno potuto trasformarle, per il culto divenuto legale, farebbe invece pensare a costruzioni piú importanti e piú grandi: è bene ricordare che, fra la "casa dei cristiani" di Dura e le chiese del 300 circa, c'è piú di mezzo secolo. Contrariamente a quanto era stato proposto dagli autori degli scavi, le vestigia della chiesa piú antica a Emmaus, in Palestina, non sarebbero anteriori alla Pace della Chiesa.

A quest'epoca sembrano risalire le chiese piú antiche di Roma, quelle chiamate *tituli* e che saranno le prime parrocchie della capitale dell'Impero. Diversi scavi sotto le basiliche romane del Medioevo hanno fatto apparire dei locali che potrebbero esser serviti da cornice architettonica al culto cristiano, prima di Costantino.

Simili constatazioni sono state fatte sotto le chiese di San Clemente e di Sant'Anastasia: nei due casi, la sala delle sinassi liturgiche cristiane doveva trovarsi al primo piano di un edificio che ne comportava due, mentre il pianterreno era destinato interamente a botteghe e a magazzini. Ma, dato che le sale del primo piano sono state distrutte al tempo della costruzione delle basiliche medioevali, siamo ben poco informati sulle parti di questi edifici che interessano maggiormente il nostro studio. Tuttavia, sembra proprio che nei *tituli* di Roma e a Dura, le "chiese" fossero sale senza caratteri specifici, facenti parte di grandi case private.

La casa in cui si trovava nel III secolo il *titulus Equitii* (nome dato a una chiesa parrocchiale a Roma) si è meglio conservata, perché la basilica di San Martino ai Monti che l'ha sostituita è stata eretta non sopra, ma accanto alla "casa cristiana" primitiva, e ci indica meglio l'aspetto che poteva avere una sala di riunioni liturgiche a Roma nel III secolo. Qui, come a Dura, la sala delle sinassi era al pianterreno. Era relativamente molto grande, 17,50 metri per 13,50, e coperta da alte volte a spigoli poggianti su pilastri liberi e su pilastri addossati ai muri. Altri locali a volta circondavano la sala principale; le sale del primo piano (scomparse) erano in comunicazione con quelle del pianterreno per mezzo di una scala monumentale. Si tratterebbe dell'edificio cristiano piú importante che sia rimasto, per l'epoca precostantiniana. Ma non si può nascondere una difficoltà: nessun indizio di ordine architettonico ci assicura che l'edificio sia servito alla celebrazione del

54. Roma, San Martino ai Monti. Chiesa primitiva: veduta isometrica

riscontro nella "casa cristiana." Infatti, mentre all'intorno si trovano diverse abitazione ideate secondo il tipo della "casa cristiana" (corte interna circondata da vari locali), una parte dell'edificio è separata dal resto per mezzo di muri continui. Essa comprende una corte a tre portici e, in fondo, un'ampia sala piú larga che profonda. Due porte vi conducono: l'una grande e centrale, destinata agli uomini, e un'altra, piú piccola e laterale, riservata probabilmente alle donne. Di fronte alla porta centrale, nel muro in fondo, è sistemata una nicchia-ciborio che serviva a custodire l'armadio della Torà (rotolo dei libri mosaici della Bibbia). Infine, un banco destinato ai fedeli è addossato al muro, lungo tutto il perimetro della sala sinagogale.

In altre parole, la comunità ebraica celebrava il culto in una sala che, costruita specialmente a tale scopo, faceva parte di tutto un piccolo complesso architettonico, mentre, a pochi passi di distanza, la comunità cristiana si accontentava, per le proprie riunioni liturgiche, di una comune casa di abitazione adattata in modo appena visibile (tranne che nel battistero). Senza diffonderci, per ora, sulle forme architettoniche della sinagoga di Dura (vi torneremo parlando di altre sinagoghe antiche e della loro architettura, comparata a quella delle chiese della stessa epoca), diciamo

subito: la differenza fra i due luoghi di culto a Dura si spiega benissimo se ci si ricorda che, all'epoca dei Severi, cioè al tempo della costruzione di Dura, lo Stato romano riconosceva la religione ebraica, ma non il cristianesimo. Di conseguenza, autorizzava il culto ebraico e ammetteva che vi fossero destinati dei locali, mentre ignorava ufficialmente, e non poteva dunque ammettere legalmente l'esistenza di sale sistemate apposta per le sinassi liturgiche cristiane. È questo ad aver permesso alle autorità romane di distruggere le chiese cristiane, quando se ne impadronivano, durante le varie ondate delle persecuzioni. Mentre le vestigia dissepolte a Dura provano che, al di fuori di questi periodi, i cristiani si fecero audaci abbastanza per sistemare certi locali da adibire al culto, ma in modo che simili sistemazioni non apparissero agli occhi dei passanti e neppure di qualcuno che penetrasse nella corte della casa.

In Palestina, secondo quanto scrive Eusebio, chiese precostantiniane furono ingrandite e riordinate, in seguito agli editti di tolleranza, sotto il regno di Costantino. Queste chiese erano dunque piccole e forse cosí poco indipendenti come le sale del culto della "casa cristiana" di Dura. Ma la rapidità con la quale gli architetti dell'epoca costantiniana hanno potuto trasformarle, per il culto divenuto legale, farebbe invece pensare a costruzioni piú importanti e piú grandi: è bene ricordare che, fra la "casa dei cristiani" di Dura e le chiese del 300 circa, c'è piú di mezzo secolo. Contrariamente a quanto era stato proposto dagli autori degli scavi, le vestigia della chiesa piú antica a Emmaus, in Palestina, non sarebbero anteriori alla Pace della Chiesa.

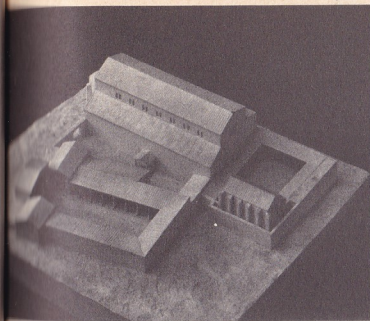
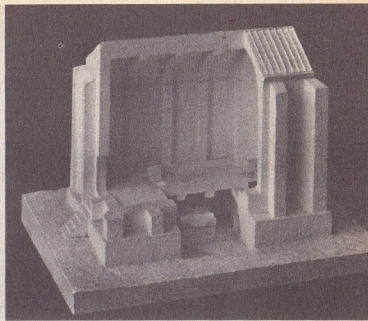
A quest'epoca sembrano risalire le chiese piú antiche di Roma, quelle chiamate *tituli* e che saranno le prime parrocchie della capitale dell'Impero. Diversi scavi sotto le basiliche romane del Medioevo hanno fatto apparire dei locali che potrebbero esser serviti da cornice architettonica al culto cristiano, prima di Costantino.

Simili constatazioni sono state fatte sotto le chiese di San Clemente e di Sant'Anastasia: nei due casi, la sala delle sinassi liturgiche cristiane doveva trovarsi al primo piano di un edificio che ne comportava due, mentre il pianterreno era destinato interamente a botteghe e a magazzini. Ma, dato che le sale del primo piano sono state distrutte al tempo della costruzione delle basiliche medioevali, siamo ben poco informati sulle parti di questi edifici che interessano maggiormente il nostro studio. Tuttavia, sembra proprio che nei *tituli* di Roma e a Dura, le "chiese" fossero sale senza caratteri specifici, facenti parte di grandi case private.

La casa in cui si trovava nel III secolo il *titulus Equitii* (nome dato a una chiesa parrocchiale a Roma) si è meglio conservata, perché la basilica di San Martino ai Monti che l'ha sostituita è stata eretta non sopra, ma accanto alla "casa cristiana" primitiva, e ci indica meglio l'aspetto che poteva avere una sala di riunioni liturgiche a Roma nel III secolo. Qui, come a Dura, la sala delle sinassi era al pianterreno. Era relativamente molto grande, 17,50 metri per 13,50, e coperta da alte volte a spigoli poggianti su pilastri liberi e su pilastri addossati ai muri. Altri locali a volta circondavano la sala principale; le sale del primo piano (scomparse) erano in comunicazione con quelle del pianterreno per mezzo di una scala monumentale. Si tratterebbe dell'edificio cristiano piú importante che sia rimasto, per l'epoca precostantiniana. Ma non si può nascondere una difficoltà: nessun indizio di ordine architettonico ci assicura che l'edificio sia servito alla celebrazione del

55. Aquileia. Cattedrale del Vescovo Teodoro: pianta

culto sin dal III secolo, e dubbi di questo genere possono sorgere a proposito di tutti questi monumenti, a meno che non vi scopra, come a Dura, qualche mobile rituale o qualche pittura murale cristiana del III secolo. Simili incertezze esistono sempre, poiché le chiese cristiane precostantiniane mancavano di caratteristiche proprie. Un ultimo monumento romano viene citato talvolta fra le architetture cristiane del III secolo, a Roma: il *titulus Byzantii* sotto la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Ma l'esame archeologico delle vestigia, dei muri, delle volte e dei dipinti ci invita a non considerare questo monumento come una testimonianza del tempo che ci interessa. Si trovano belle costruzioni sotto la basilica di Pammachio (verso il 450) e una "confessione" celebre, ma nessuna sistemazione monumentale e nessuna pittura murale che autorizzino a conclusioni su un'eventuale chiesa cristiana anteriore alla Pace costantiniana. Un'altra testimonianza, indiretta, sulle chiese di questa alta epoca ci viene dalle rovine di certi santuari del principio dell'epoca costantiniana, e che si può pensare ancora derivati dalle forme dei monumenti anteriori alla Pace della Chiesa. Ne citerò due: la chiesa cattedrale di Aquileia fondata dal vescovo Teodoro verso il 314, e la chiesa di Marusinac a Salona, sulla costa dalmata, nella sua versione iniziale (cfr. la pianta, a p. 183, accanto alle altre chiese di questa località). Nei due casi, si tratta di architetture che non hanno nulla della basilica e che ignorano ancora il tipo di edificio per il culto, che finirà col prevalere, nel IV secolo, per i cristiani di tutti i paesi mediterranei.

Della cattedrale di Aquileia non rimangono che le fondamenta. Ma queste vestigia appartengono a un'architettura cosí semplice, che non si fa fatica ad immaginarla, nelle sue grandi linee. Si tratta di due sale rettangolari erette l'una di fianco all'altra, a una trentina di metri di distanza. Ognuna costituiva cosí un edificio indipendente. La sala nord misura metri 37,40 di lunghezza per 17,20 di

56. Salona. Basilica e martyrium di Sant'Anastasia: ricostituzione

57. Salona. Martyrium di Sant'Anastasia: ricostituzione

larghezza; la sala sud, metri 37 per 20 circa. Le due sale, cosí come i locali secondari che le raccordavano l'una all'altra, fanno parte di un unico complesso, con una facciata comune che dava su una via di Aquileia. Non si possono formulare altro che ipotesi sulle funzioni liturgiche precise di ciascuna delle due sale, partendo, in primo luogo, dalle testimonianze, d'altronde poco chiare, dell'alto Medioevo, che aveva conservato l'uso dei due edifici vicini ma distinti per le chiese cattedrali; ma soprattutto importa rilevare le loro caratteristiche architettoniche. Queste sale sono a pianta semplicissima e priva di qualsiasi tratto caratteristico (manca anche l'abside). Nell'interno del rettangolo formato dai muri, si trovano sei pilastri a sezione quadrata; ma questi pilastri e i muri erano manifestamente troppo leggeri per aver potuto sostenere un tetto a volta. Le due sale erano dunque coperte da capriate, ma è tutto quanto si può capire. Sarebbe stato interessante sapere, per esempio, se, all'estremità della sala sud, tutto non fosse disposto trasversalmente, come è la famosa composizione del mosaico del pavimento (con una *Storia di Giona*) alla medesima estremità. È probabile, infatti, che i mosaici del pavimento rappresentino le coperture nella loro esatta organizzazione, distinguendo i nove riquadri delle navate, da un lato, dal riquadro unico dell'abside, dall'altro. Questa organizzazione presuppone una certa influenza delle usanze liturgiche sull'architettura della sala sud di Aquileia, e annuncia le future basiliche a transetto (sala trasversale dell'abside). Ma a Aquileia questa influenza si manifesta molto discretamente, nella decorazione dei pavimenti e forse nella sistemazione dei tetti, mentre, poco tempo dopo, le basiliche a transetto tradurranno lo stesso programma in termini architettonici. Le opere fondate dal vescovo Teodoro, ad Aquileia, sono per noi testimonianze preziose dell'architettura cristiana anteriore all'adozione dell'edificio basilicale. Si vede che i cristiani, adottandolo nel IV secolo, non arrivarono però a mani vuote.

La pittura

Se l'architettura cristiana anteriore all'editto di tolleranza manca quasi completamente, della pittura non si può dire la stessa cosa. Le opere conservatesi non sono molto varie, ma se ne trovano intere serie, che permettono di constatare l'esistenza di usanze stabili. Si può quindi affermare, senza incertezza alcuna: nel III secolo è esistita una pittura cristiana, che aveva un campo di applicazione ben definito e disponeva di un programma iconografico e funzionale tale, da lasciar supporre un accordo tacito, o, piú probabilmente, precise direttive delle autorità ecclesiastiche cristiane.

Le pitture cristiane di questa alta epoca presentano un interesse tutto particolare per coloro che si occupano del problema del valore religioso di un'immagine. Si tratta, infatti, delle piú antiche immagini create in seno a una religione che, in origine, aveva fatto a meno di qualsiasi iconografia, e che, ignorando la fortuna eccezionale che avrebbe procurato all'immagine nell'avvenire, aveva incominciato con l'escluderne affatto la pratica. Ne deriva a noi questa certezza: rompendo con una simile regola, verso il 200, i cristiani avevano una ragione per farlo, le loro prime figure essendo sicuramente caricate di un contenuto religioso propriamente cristiano.

Qual era la funzione religiosa riconosciuta tanto importante da fornire un'iconografia d'arte a una religione che cercava Dio "nello spirito"? Per rispondere senza tradire i promotori di quest'arte, si deve fare appello alle testimonianze venute dall'ambiente in cui era nata, nella forma e con le funzioni che noi le conosciamo. Ora, la pittura figurativa cristiana comincia con cicli di immagini dipinte sui muri di un battistero, a Dura (abbiamo visto piú sopra dove fosse situata la sala battesimale, che fa parte della "casa cristiana"), e sui muri e i soffitti delle catacombe romane, cioè sui mausolei sotterranei dei cimiteri di Roma.

Nei due casi, certo si tratta di decorazioni rispondenti a esigenze di ordine estetico, evidenti in modo particolare nel caso delle catacombe. Ma la scelta dei temi — che piú avanti citeremo — presuppone anche motivi di ordine religioso. Le pitture evocano personaggi e avvenimenti, la scelta e l'accostamento dei quali significano che venivano ricordati per la stessa ragione. Erano immagini della sollecitudine di Dio per i suoi fedeli e dei sacramenti della Chiesa, paradigmi della salvezza e della comunione o della via che vi conduce (i sacramenti), che si è ritenuto utile ricordare, sia nel battistero, dove il neofita veniva consacrato cristiano, sia nei cimiteri sotterranei, là dove cominciava, per il cristiano, la vita d'oltretomba. Nei due casi, le immagini ricordavano la salvezza di altri fedeli di Dio, per invocarla a beneficio del neofita o del defunto devoto.

Un simile appello all'arte sotto forma di immagini religiose era del tutto cristiano. Però si era manifestato solo a una certa data, non dalla nascita del cristianesimo; e di preferenza nell'ambito funerario, per ragioni estranee al cristianesimo.

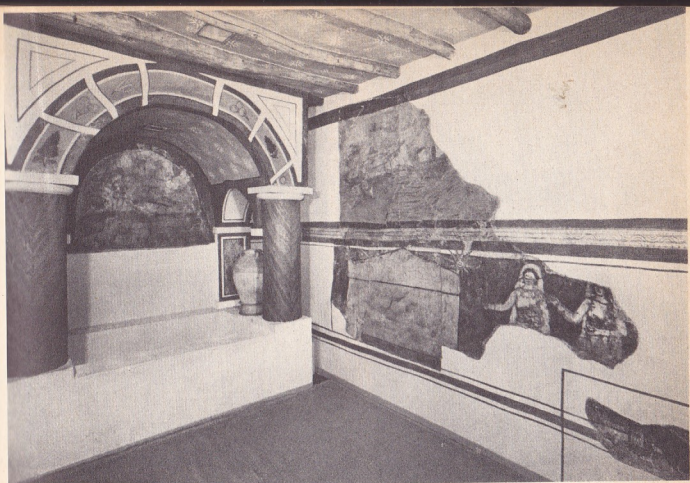
Come abbiamo già detto, gli inizi di questo mondo di immagini cristiane sono probabilmente da accostare a quelli dell'arte figurativa ebraica, che risalgono al regno dei Severi. È allora che, cedendo alla moda delle immagini (paragonabile a quella che imperversa ai nostri giorni), gli adepti delle due religioni ne inventano a loro volta; e gli ebrei hanno probabilmente preceduto i cristiani su questa via nuo-

va per gli uni e per gli altri. Gli ebrei a Dura non esitano a raffigurarne persino sui muri della sinagoga, come facevano, intorno a loro, i fedeli delle diverse religioni pagane. I cristiani non giunsero fino a quel punto, almeno nella loro chiesa di Dura, però ammisero pitture religiose sulle pareti di un locale dei piú sacri, quello che serviva ai battesimi, forse perché il sacramento battesimale identificava questo locale alla tomba dell'antico Adamo, che il battesimo faceva risorgere alla vita eterna. In ogni modo, molte tombe cristiane di quel tempo venivano parimenti decorate con dipinti figurativi religiosi, e quest'uso è nettamente da riferire a quello dei pagani. Nulla di piú comune, difatti, delle decorazioni funerarie a soggetti pagani, presso i pagani. La continuità della tradizione, in tal senso, è evidente, e confermata dalla testimonianza di numerosi monumenti, alcuni dei quali, come l'ipogeo di Porta Maggiore o le sale pagane delle catacombe di Porta Latina, presentano personaggi e avvenimenti dei racconti mitologici, come paradigmi della salvezza d'oltretomba: genere di dimostrazione mediante l'immagine che i cristiani riprenderanno facendo appello ai racconti della Bibbia o alle preghiere per i morti, che tali racconti evocavano.

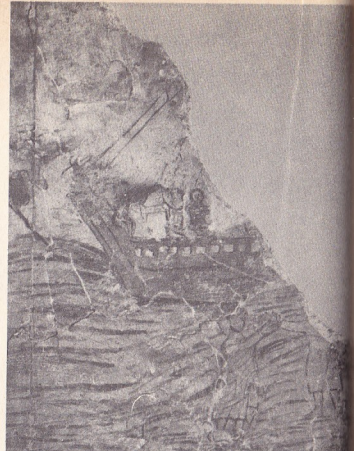
L'unità della tradizione, e di conseguenza gli antecedenti che hanno costretto i cristiani a dare questo orientamento alle loro prime pitture religiose, si trova confermata da un particolare: in grande maggioranza, le pitture del III secolo si esprimono in modo assai succinto, limitandosi a gettare sul muro qualche macchia di colore e a rappresentare un piccolissimo numero di figure o di cose. Ora, questa laconicità estrema appare già nelle decorazioni dipinte o a stucco del I secolo della nostra èra a Roma. Un simile mondo di immagini quasi geroglifiche, il quale suggerisce piú che non raffiguri, era in piena fioritura a Roma, specialmente nella decorazione delle sale funerarie, quando i cristiani ne ripresero certi caratteri, nelle loro piú antiche pitture murali e nelle catacombe.

Conviene cominciare dalle pitture murali del Battistero di Dura-Europos l'esame delle prime pitture cristiane, da un lato a causa della loro antichissima data, — inizi del III secolo —; e d'altro lato, perché si tratta di un esempio isolato, mentre tutte le altre appartengono all'arte funeraria, siano esse antiche o piú tarde.

La scoperta delle pitture murali cristiane a Dura aveva fatto sensazione: non sembrava forse evidente *a priori* che un luogo di culto cristiano non sotterraneo — con, *a fortiori*, pitture murali religiose — fosse impossibile? Ma s'è dovuto arrendersi all'evidenza: il Battistero di Dura e le sue pitture esistono, e risalgono al principio del III secolo.

Questo battistero è un ambiente rettangolare stretto e lungo, che era coperto da un tetto in legno. A una delle estremità si trova una vasca in mattoni che ricorda il cavo di un sarcofago; sopra, v'è un ciborio portato da due colonne. Stelle su fondo azzurro brillano sulla volta del ciborio; il muro di fondo, dietro alla vasca, reca una composizione che annuncia le future immagini delle absidi. Sul fondo rosso si vede un Buon Pastore, con la pecorella sulle spalle e il suo gregge davanti a sé. Ai suoi piedi, nell'angolo sinistro del dipinto, si vedono Adamo ed Eva, piccolissimi, nel giardino del Paradiso. La composizione che sta al disopra della vasca battesimale rappresenta dunque assai chiaramente il vecchio Adamo peccatore e il Cristo, nuovo Adamo, salvatore delle anime cadute in seguito al peccato originale.

59. Dura-Europos. La Casa Cristiana, Battistero: veduta d'insieme. Yale, University Art Gallery

60. Dura-Europos. La Casa Cristiana, Battistero: il Buon Pastore e il suo

61. Dura-Europos. La Casa Cristiana, Battistero: guarigione del paralitico. Yale, University Art Gallery

62. Dura-Europos. La Casa Cristiana, Battistero: Cristo e San Pietro camminano sulle acque. Yale, University Art Gallery

Delle immagini dipinte sui muri, solo la metà è rimasta. Fedele a un ordine decorativo di origine ellenistica, il pittore le ha divise in due scomparti sovrapposti e apparentemente uguali. Quello superiore, uniformemente bianco, era occupato da una successione di scene a piccole figurine, tracciate da mano inesperta. Sono scene che raffigurano, l'uno accanto all'altro senza linee di separazione, alcuni miracoli di Cristo: la guarigione del paralitico, San Pietro che cammina sulle acque. Altri paradigmi della salvezza tratti dai Vangeli e forse dalla Bibbia erano probabilmente allineati sul prolungamento dei muri, poiché questo ciclo fa riscontro a quello dei paradigmi della salvezza ch'è cosí frequente nelle catacombe contemporanee. In un battistero, queste scene evocano evidentemente la salvezza del neofita, mentre negli ipogei funerari di trattava della salvezza del defunto.

I miracoli di Cristo, in alto sul muro, si presentano come schizzi schematici e leggeri. Le pitture dello scomparto inferiore, sotto una cornice di stucco, sono del tutto diverse: fondo rosso unito, personaggi grandi, d'aspetto monumentale. Pare proprio che ci fosse piú di una scena. Ma se ne vede bene una sola, con le Marie mirrofore davanti al sepolcro di Cristo. Con in mano dei ceri, esse si avvicinano a un grande sarcofago rappresentato da uno dei lati minori, chiuso e decorato da due stelle al posto degli acroteri. Quest'ultimo particolare, come l'assenza dell'angelo e il coperchio del sarcofago posato sopra la caverna, distinguono questa immagine dall'iconografia usuale della medesima scena. Il pittore cristiano di Dura ha seguíto una tradizione iconografica abbandonata, o quasi, in seguito. In compenso, le proporzioni monumentali e lo stile solenne ch'egli conferí alla propria opera non trovano analogia alcuna fra le pitture del III secolo, ma annunciano la grande arte del IV secolo. La presenza di questa immagine evocante la resurrezione di Cristo, e il posto che le è stato riservato, sono da mettere in relazione con la simbologia abituale del battesimo, che significa morte e resurrezione con Cristo.

Sullo stesso scomparto, ma in zone che non permettevano dipinti piú importanti, sono state raffigurate due scene che sembrano ispirate dalle preghiere dell'ufficio battesimale: il pozzo della Samaritana e la vittoria di Davide su Golia. Taluni commentatori delle pitture di Dura hanno cercato di riconoscervi i riflessi di dottrine particolari dei teologi o dei liturgisti siriani. Ma questi vivevano in un'epoca ben piú tarda, e gli accostamenti proposti sembrano dunque inaccettabili. Vorremmo, al contrario, sottolineare la somiglianza del ciclo del Battistero di Dura e di quelli delle catacombe romane della stessa epoca. Soltanto l'ordine della decorazione e lo stile delle figurine in alto sui muri avvicinano i dipinti di Dura ad altri dei primi secoli della nostra èra (ma pagani), in una provincia vicina, soprattutto a Kerč' in Crimea.

Tuttavia, per meglio rendersi conto dell'arte di queste pitture cristiane, con-

63. Dura-Europos. La Casa Cristiana, Battistero: la Samaritana al pozzo. Yale, University Art Gallery

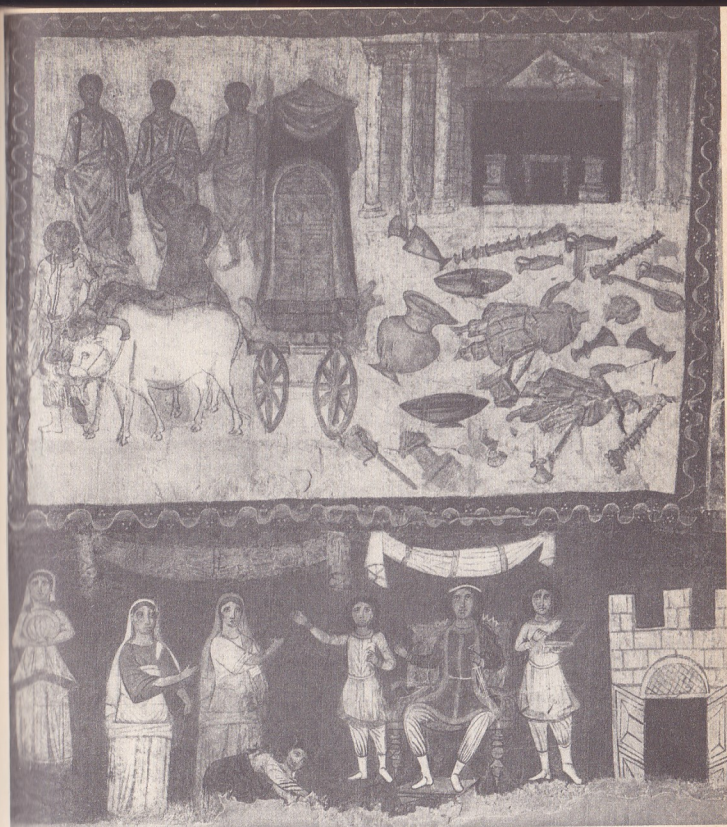
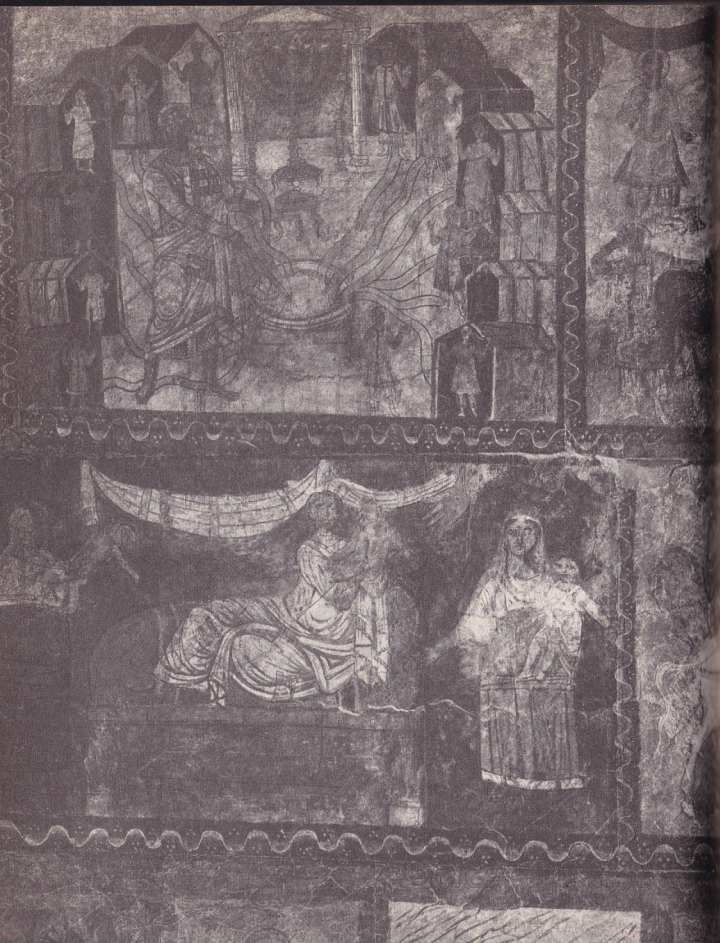
4. Dura-Europos. "Mithraeum." *Mithra cacciatore.* Yale, University Art Gallery

viene paragonarle ad altre pitture murali di Dura, a quelle, un poco piú antiche, del *mithraeum*, e quelle contemporanee, o quasi, della sinagoga. Lo stile, nei due casi, reca l'impronta di un'influenza iranica piú forte di quella riscontrata sugli affreschi del battistero. Al *mithraeum*, come nella sinagoga, la grande maggioranza delle pitture adottano una scala monumentale che, nel battistero, si avvicina solo a quella della grande composizione delle Pie Donne al Sepolcro. Non c'è dunque da meravigliarsi se nell'arte delle pitture cristiane di Dura si manifestino echi iranici, soprattutto in questa scena: basta accostare le processioni dei donatori del *mithraeum* e delle Marie, nel battistero, e le donne delle scene con Elia, nella sinagoga. Questo stile si riallaccia a quello dei mosaici funerari di Edessa, molti dei quali sono contemporanei e danno un'idea di ciò che fu l'arte coltivata allora nella città principale della regione e tributaria, nel medesimo tempo, della tradizione greco-levantina e di quella partica.

Per ora, gli affreschi del Battistero di Dura sono le sole pitture cristiane che sussistano in un edificio non sotterraneo anteriore alla Pace della Chiesa. A meno

65. Dura-Europos. "Mithraeum." *Ritratto di Zoroastro (?).* Yale, University Art Gallery

6. *Dura-Europos. Sinagoga. Veduta d'insieme con la nicchia della Thorà. Damasco, Museo nazionale*

7. *Dura-Europos. Sinagoga. Il passaggio del Mar Rosso, il tempio abbandonato (particolare). Damasco, Museo nazionale*

68. *Dura-Europos. Sinagoga. Il santuario di Dagone devastato dall'arca, l'infanzia di Mosè (particolare). Damasco, Museo nazionale*

◀ 69. *Dura-Europos. Sinagoga. Il miracolo del pozzo. Elia resuscita il figlio della vedova*

70. *Dura-Europos. Casa degli scribi. Ritratto di Eliodoro. Yale* ▶

71. *Dura-Europos. Sinagoga. Un personaggio. Damasco, Museo nazionale*

72. *Italia meridionale. Rilievo votivo di Cassia Priscilla. Napoli, Museo nazionale*

73. *Roma. "Mithraeum" Barberini. Mithra. Scene della cosmogonia (particolare)*

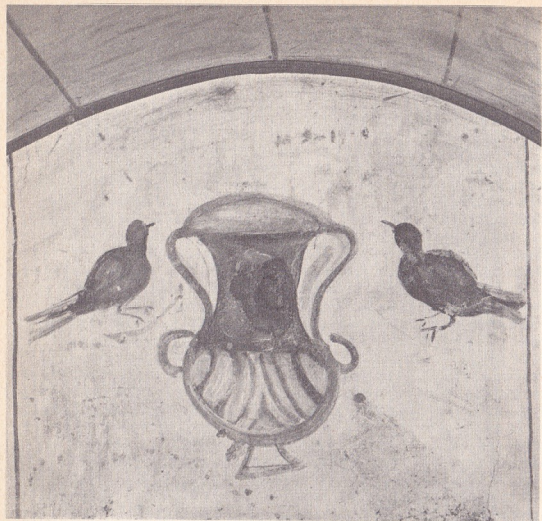
74. Roma. Necropoli sotto la chiesa di San Pietro. Viticci e pampini, e Cristo come il Dio Sole

che non vi si aggiungano i mosaici di una piccola camera sepolcrale, nel cimitero che si estendeva lungo la via Corneliana, a Roma, sull'area della futura basilica costantiniana di San Pietro in Vaticano. Purtroppo, la sua attribuzione alla metà del III secolo resta ipotetica. Come a Santa Costanza nel secolo seguente, una decorazione a foglie di vite ricopre la volta, aprendosi solo al centro per lasciar apparire la figura di Cristo con gli attributi di Apollo, la quadriga e i cavalli. Sette raggi di luce illuminano la testa aureolata di questa immagine simbolica, la quale evoca manifestamente il Redentore come "vero sole." Sui muri, le tessere del mosaico sono cadute e si distinguono soltanto la sagoma del Buon Pastore, quella del pescatore con la lenza e quella di Giona gettato in mare e inghiottito dalla balena. I temi di questo piccolo ciclo iconografico sono quelli dei piú antichi sarcofaghi cristiani, eccetto forse quello della personificazione del Sole, che però riappare su un mosaico di Sant'Aquilino, a Milano (V secolo); è un'immagine astrale conforme al gusto degli iconografi cristiani anteriori e contemporanei a Costantino.

Il piccolo ciclo di mosaici che abbiamo or ora considerato ci avverte dell'estensione della pittura a soggetti cristiani sulle pareti e sulle volte dei mausolei nelle necropoli a cielo aperto. Ci aiuta cosí a meglio "situare" le pitture delle catacombe romane, che si ispirano palesemente alle pitture murali dei mausolei costruiti. Ma, mentre questi sono scomparsi (e ci sono noti solo da frammenti rivelati dagli scavi sulle vie Corneliana e Trionfale in Trastevere, o sotto la Basilica di San Pietro e nell'Isola Sacra di Ostia), i cimiteri a gallerie sotterranee, piú o meno intatte, conservano tutte le loro pitture, pagane e cristiane.

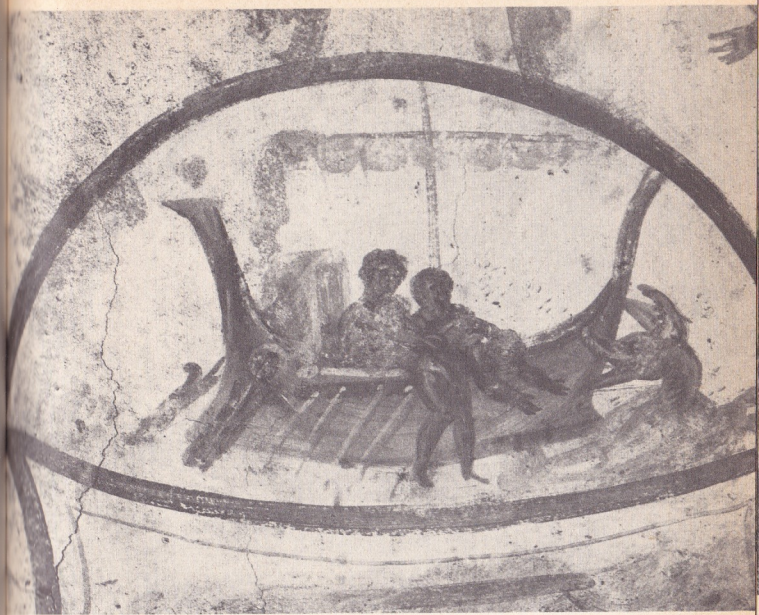
È nota quasi esclusivamente attraverso questi esempi la pittura monumentale dei cristiani prima della Pace della Chiesa, e di conseguenza là dove il terreno aveva fatto adottare questo genere di necropoli sotterranea, come a Roma, a Napoli, a Siracusa. Per il periodo antico, le catacombe di Roma sono le sole, o quasi, a conservare qualcuna di quelle pitture che riflettono l'arte dei mausolei costruiti — e tale derivazione appare tanto piú nitidamente, ché, nelle catacombe, una decorazione ad affresco si limita sempre a una camera funeraria o a un arcosolio, cioè all'equivalente sotterraneo di un monumento sepolcrale individuale. Ogni pittura murale, in queste gallerie sotterranee, si presenta cosí come un'opera isolata, quale sarebbe in un mausoleo non sotterraneo. Poiché, contrariamente a quanto si potrebbe credere, le catacombe romane non hanno mai avuto decorazioni dipinte in quanto tali, ma solamente un piccolissimo numero di camere o di archi funerari che si facevano costruire i rari cristiani agiati dell'epoca. Essi poi completavano la sistemazione artistica dei loro sepolcri con bei sarcofaghi scolpiti. Questi stessi cristiani piú ricchi non sembrano avere esteso la loro liberalità fino alle tombe dei martiri: i sarcofaghi nei quali veniva deposto il loro corpo non erano adorni di figure scolpite, e solo tre o quattro secoli dopo, grazie a un culto liturgico di cui essa sarà oggetto allora, la tomba del papa San Cornelio è stata ornata di pitture.

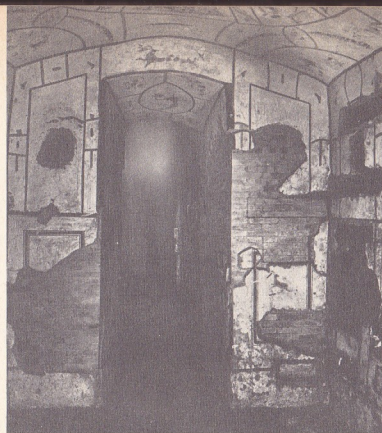
Si conosce soltanto, fino ad oggi, un unico esempio di ipogeo funerario individuale precostantiniano: la "Cappella Greca" di Priscilla, che in seguito è stata aggregata alle catacombe, ma che in origine formava un ipogeo indipendente; mentre se ne conosce un certo numero che sono posteriori alla Pace della Chiesa, alcuni pagani, altri cristiani o parzialmente cristiani. Questo riflette probabilmente le condizioni sociali delle famiglie cristiane, rispetto ad altre famiglie, prima e dopo il trionfo della Chiesa: il numero dei convertiti venuti da ambienti agiati aumenta dopo l'editto di tolleranza. Il caso di un'opera conservatasi grazie a circostanze locali ci permette di constatare l'esistenza di frammenti di pitture cristiane nelle tombe funerarie individuali scavate direttamente a piano terra, in un cimitero antico di Nola presso Caserta. Queste pitture, mal conservate ma un tempo assai belle, potrebbero risalire all'epoca dei Severi (verso il 200), e cosí conterebbero fra gli esempi piú antichi della pittura cristiana. Il loro programma iconografico è il medesimo delle pitture nelle catacombe romane, ma è piú ricco di soggetti biblici.

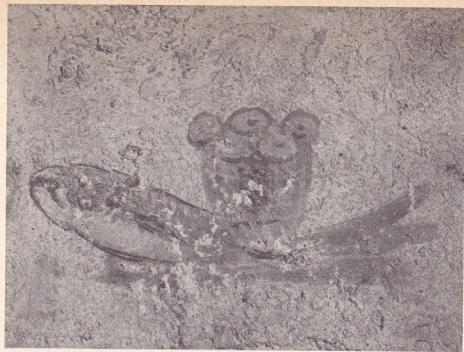
Da quando si considerano le pitture delle catacombe senza separarle dal contesto delle opere romane analoghe, è divenuto evidente che i piú antichi esempi di simili affreschi non risalgono oltre il 200. Sarebbero dunque contemporanei

75. Roma. Catacombe di Domitilla. Uccelli davanti a un vaso

degli affreschi del Battistero di Dura. Le camere funerarie designate come "vestibolo dei Flavi," nelle catacombe di Domitilla; una decorazione simile all'ipogeo detto "in Lucina" (vicinissimo alle catacombe di San Callisto e infine aggregato ad esse) sulla via Appia, offrono i migliori esempi di simili pitture arcaiche. Si tratta di affreschi che ricoprono interamente volte e pareti delle camere funerarie, decorandole in forma leggera e piena di grazia, secondo le usanze dei decoratori romani della fine del II e del principio del III secolo (cfr., per esempio, il mausoleo dei Nasoni (160-180), o la "casa di Diana" a Ostia): fondo bianco-crema, percorso da tratti fini, rossi e verdi, grazie ai quali le superfici colorate si definiscono entro un ordine regolare. Le volte del soffitto, a pianta quadrata generalmente, sono decorate quasi sempre con un motivo a cerchio inscritto nel quadrato.

Sono i medesimi tratti fini che definiscono questo motivo centrale, mentre altri li completano variando le figure geometriche che si sistemano intorno ai motivi di base. Gli autori non hanno fatto che applicare agli ipogei cristiani formule

77. Roma. Catacombe di Pretestato

78. Roma. Santi Pietro e Marcellino. Giona gettato alla balena

79. *Roma. Catacombe di Priscilla, "Cappella Greca." Testa in un medaglione*

80. *Roma. Catacombe di Domitilla. Cubiculum del Buon Pastore*

81. *Roma. Mausoleo pagano sotto San Sebastiano. Uccelli e viticci*

82. Roma. Catacombe di San Callisto, cripta di Lucina. Pesce e pani eucaristici

83. Roma. Catacombe di Domitilla.

84. Roma, Catacombe di Domitilla. Cristo-Orfeo con gli animali (particolare)

correnti nei monumenti pagani analoghi e contemporanei. Siamo lontani dagli affreschi di Pompei, che, due secoli prima, imitavano architetture e "bucavano" le pareti per rievocare edifici e paesaggi in distanza, con effetti illusionistici. Questo genere era passato di moda dappertutto, lasciando il posto allo stile decorativo che abbiamo definito: fondo unito e astratto, rete di tratti stretti e regolari (spesso di colori diversi). È un'arte non definita, nonostante la presenza di qualche figura o gruppo di figure, piccole e leggere, dipinte qua e là nell'interno delle cornici a tratti semplici che abbiamo or ora menzionate.

Esempi di questo genere di decorazione appaiono sin dal primo secolo della nostra èra. Cosí, sulle volte della basilica sotterranea (pitagorica) di Porta Maggiore, a Roma, si trovano già (ma in stucco invece che in pittura) reti di cornici leggere e fitte, e nell'interno motivi e personaggi, piccoli ed eleganti, che di solito

86. Roma. Sarcofago (particolare): bagno di un neonato. Roma, Museo delle Terme

occupano solamente il centro della cornice, senza riempirla. Già vi si raffigurano persone e anche scenette drammatiche, piacevoli, anche quando il tema era grave: scene mitologiche con dèi e con la rivelazione dei misteri pitagorici. Per aumentare l'effetto di leggerezza, vi si inserivano figurine volanti, ascensioni al cielo, uccelli in volo.

Le piú antiche pitture delle catacombe, in tutti gli esempi citati e in altri (per esempio, nelle camere funerarie dette dei "Sacramenti," nelle catacombe di San Callisto), mostrano sovente uccelli in volo su un fondo vuoto abbastanza esteso, e putti con le ali spiegate, o mostri volanti. Vi appaiono anche le Stagioni personificate, negli angoli dei soffitti, riprese dal repertorio dei mausolei antichi. Nelle ope-

88. Roma. Basilica sotterranea sotto Porta Maggiore. Scena mitologica

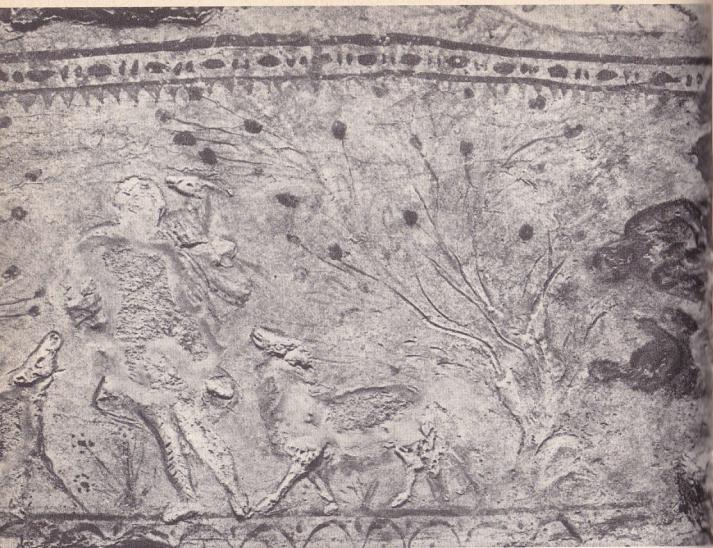
89. Roma, edificio romano nei giardini della Farnesina. Sacrificio rustico, Roma, Museo delle Terme

0. *Roma. Catacombe di Pretestato, cripta di San Gennaro. L'Inverno*

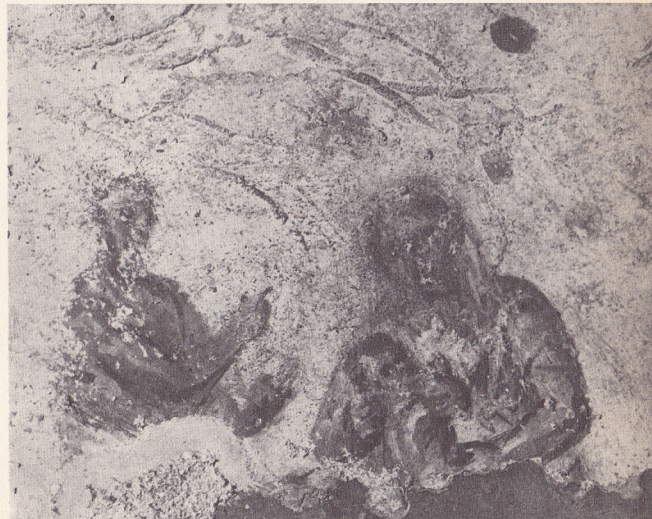
91. Roma. Catacombe di Domitilla. Eros

re piú antiche, i temi cristiani non predominano necessariamente. Sono pitture di piccole dimensioni, subordinate alla rete di tratti geometrici che organizza le superfici decorate e che lo sguardo coglie subito. Gli effetti di ordine decorativo preoccupano prima di tutto gli autori. Cosí, si vedono immagini di oranti — evocazioni ideali della pietà cristiana — rappresentate varie volte su un medesimo soffitto e alternate con temi cristiani "storici": questa disposizione è un esempio della precedenza accordata all'effetto decorativo. Ora, la composizione decorativa è precisamente la parte di queste pitture interamente ripresa dal repertorio corrente delle arti contemporanee.

In certi casi — assai rari, in verità — questa derivazione è sottolineata dalla presenza di qualche stucco ornamentale. Le catacombe di Priscilla, sulla via Salaria, ne conservano gli esempi piú celebri: qualche frammento di stucco che serviva a far meglio risaltare certi elementi di una scena con una madre che allatta, alla presenza di una persona in piedi accanto a lei. Questa pittura è di solito interpretata come un'evocazione di Isaia annunciante la nascita del Messia di fronte

92. Roma. Catacombe di Pretestato, cripta di San Gennaro. La mietitura (particolare)

…oma. Catacombe di Priscilla. Il Buon Pastore.   Balaam che indica la stella, o Isaia davanti alla Vergine

alla Madonna in atto di allattare il Bambino. Sempre nelle catacombe di Priscilla, altri stucchi, francamente decorativi questa volta (grossi intrecci di acanto nell'intradosso degli archi), si profilano in basso della volta principale di una camera funeraria detta "Cappella Greca."

Opere artigianali, che non si proponevano d'esser nuove e, intenzionalmente o per inerzia, imitavano modelli antichi di epoche diverse (e non necessariamente le piú vicine di data), gli affreschi delle catacombe non è possibile datarli con precisione. Mancando le iscrizioni, lo studio del loro stile, della loro tecnica e anche dei loro intenti non permette conclusioni sicure. Data la natura di quest'arte, solamente un'iscrizione o altre considerazioni esterne alla pittura potrebbero fornirci dati piú precisi. Ma il caso ha voluto che, per il gruppo delle opere precostantiniane, indicazioni di questo genere manchino, obbligandoci a classificazioni cronologiche molto sommarie: dopo gli affreschi dell'inizio del III secolo che decorano le sale del vestibolo dei Flavi alle catacombe di Domitilla, e dell'ipogeo "in Lucina" presso San Callisto, si debbono situare le pitture di cinque camere funerarie dette dei "Sacramenti," che sarebbero della prima metà del III secolo. Alla stessa epoca andrebbe assegnato il ciclo delle immagini — non meno importanti ma del tutto diverse — della "Cappella Greca" e la Madonna e il profeta delle catacombe di Priscilla e, forse, in quelle di Pretestato, i frammenti che vengono identificati con le immagini della Passione. Fra le opere della fine del secolo si potrebbe annoverare, a Priscilla, la decorazione della camera funeraria che comprende, di fronte all'ingresso e al disopra dell'arcosolio, un'orante celebre; un ritratto di fanciulla o di giovane donna in preghiera, al centro di un timpano d'arcosolio, fra un uomo e una donna seduti e qualche altra figura. Dovremo tornare a parlare del significato di questa figura, che ha fatto versare molto inchiostro, ma è la sua alta qualità artistica, comparabile a quella degli affreschi della "Cappella Greca," a meritarle, in questo libro, un'attenzione particolare. Con questo, non si vuol dire che tale qualità corrisponda ad un apporto puramente cristiano all'arte romana dell'epoca. Non è la nostra impressione. Ma, siccome si tratta di un'ar-

95. Roma. Catacombe di Priscilla. Balaam che indica la stella, o Isaia davanti alla Vergine

97. Roma. Sarcofago (particolare): una orante. Roma, Palazzo Sanseverino

98. Italia. Sarcofago di Flavio Giulio Catervio (part.): un filosofo. Tolentino, cattedrale

te conforme al gusto e agli usi del tempo, a Roma, cosí ci interessa osservare i caratteri su opere di qualità superiore, e far notare che, assai prima del trionfo del cristianesimo, certi fedeli possono esser ricorsi ai servizi di grandi artisti: che, d'altronde, nulla esclude fossero anch'essi cristiani.

L'affresco di cui parliamo è uno di quelli che meglio permettono di stabilire un legame fra l'arte delle catacombe e quella dei sarcofaghi cristiani anteriori alla Pace della Chiesa. Altre corrispondenze simili — attraverso i soggetti identici — si vedono, nelle catacombe, per esempio dove è raffigurato il pescatore con la lenza, immagine del Salvatore delle anime. Le sale dei Sacramenti ne offrono parecchi esempi, che si ritrovano sui sarcofaghi cristiani piú arcaici. Anche qui, e piú sovente, si vedono, intorno a un pastore che reca sulle spalle la pecorella smarrita

96. Roma. Catacomba di Priscilla, cubicolo della "Velatio". Orante, detta "la donna velata"

— immagine antica, scelta per rappresentare il Cristo Buon Pastore (Giovanni, X, 1-21) — un cane e un gregge, e pastori con le pecore in un paesaggio bucolico, con rocce e capanne rustiche. A un gruppo di sarcofaghi, decorati con scene di questo genere, corrisponde, nelle catacombe, una serie simile di pitture arcaiche.

Se si riuniscono tutti i soggetti tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento e rappresentati dai pittori delle catacombe e dagli scultori dei sarcofaghi paleocristiani, si ottiene un elenco di avvenimenti della Sacra Scrittura, in cui la Bibbia è molto piú rappresentata del Vangelo; e vi predominano i paradigmi della salvezza accordata da Dio ai suoi fedeli servitori: Giona salvato dalla balena, Abramo e Isacco nella scena del sacrificio, Daniele salvato dalle fauci dei leoni, e i tre ebrei protetti dalle fiamme, Noè salvato dal diluvio, e, d'altra parte, il paralitico guarito, Lazzaro resuscitato, eccetera. Considerate nel loro complesso, queste scene cor-

99. *Roma. Sarcofago delle Nereidi (particolare): il pescatore con la lenza. Roma, Museo di Pretestato*

100. *Roma. Catacombe di San Callisto. Cappella dei Sacramenti. Giona gettato alla balena*

rispondono alle invocazioni delle preghiere dell'ufficio dei morti quale lo si conosce dall'alto Medioevo in poi, e anche alle invocazioni di diverse preghiere cristiane, precedute da preghiere ebraiche e gnostiche, nelle quali si applica lo stesso metodo: l'orazione comprende una serie di richiami alle preghiere esaudite, che dei giusti in pericolo di morte avevano rivolto a Dio. Questa corrispondenza fra l'iconografia e le preghiere sembrava sufficiente, una volta, per spiegare la presenza di queste immagini nelle catacombe e sui sarcofaghi. Io ritengo che sia effettivamente cosí. Però, immagini analoghe ebraiche hanno forse preceduto le rappresentazioni cristiane: si sa, per esempio, che le raffigurazioni di Noè o di Daniele nella fossa dei leoni, l'uno e l'altro con le braccia alzate in atto di preghiera, erano frequenti nell'iconografia ebraica dell'antichità. Quanto alle orazioni cristiane, esse non elencavano tutti i paradigmi possibili della salvezza. Fatta la scelta, il numero degli esempi citati variava da una preghiera all'altra. Ora, avviene lo stesso nelle loro rispondenze iconografiche.

Verso il 300, gli affreschi dei soffitti e degli arcosolii, i rilievi dei sarcofaghi, raffigurano un numero maggiore di episodi di salvezza, che le opere analoghe anteriori. Questo andamento progressivo si accentua nel IV secolo, e solamente

102. Roma. Catacombe di Priscilla, cubiculum della "Velatio." I Tre Ebrei nella fornace

allora si possono trovare esempi concreti di questi cicli di "salvezza," simili alle preghiere a paradigma dell'ufficio dei morti, attestate dall'alto Medioevo in poi.

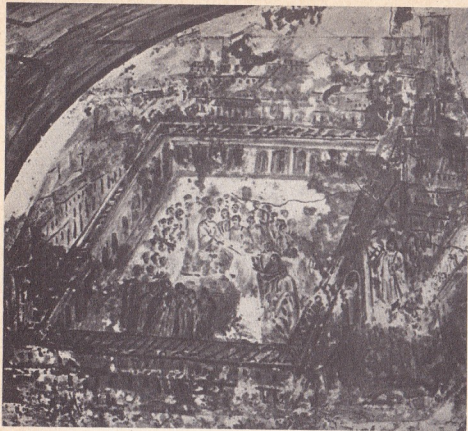
Tuttavia, sin dall'inizio, mentre le scene storiche erano rarissime, l'intervento del cristianesimo nell'arte si manifesta nell'atteggiamento solenne conferito alle figure simboliche, il Buon Pastore (evidentemente il Cristo) e l'orante (il fedele). Subito dopo, si allarga la serie dei soggetti simbolici, attribuendo valore di simbolo a certi episodi della Scrittura. Cosí, Adamo ed Eva ricordano il peccato originale; l'adorazione dei Magi, la fondazione della Chiesa; il battesimo di Cristo, il sacramento del battesimo; la moltiplicazione dei pani e dei pesci, e altre immagini, il sacramento dell'eucaristia.

L'evocazione dei sacramenti, che conducono alla salvezza, è soprattutto frequente ed essenziale. Questo ramo del mondo delle immagini paleocristiano concerne, stavolta, non solamente la sorte *post mortem* di un individuo, ma l'opera di salvazione, a profitto dell'umanità intera. Essa si svilupperà dopo il trionfo del cristianesimo, ma con l'aggiunta di temi nuovi creati in seguito a questa vittoria.

In questo volume noi dobbiamo considerare solo le opere *cristiane* del III secolo. Ma bisogna almeno far presente che, in parecchi mausolei, decorati con dipinti del III e anche del IV secolo nei quali la fede cristiana si amalgamava curiosa-

103. Roma. Santi Pietro e Marcellino. Battesimo di Gesú

104. Roma. Catacombe dette "Coemeterium Majus." Orante fra due pastori

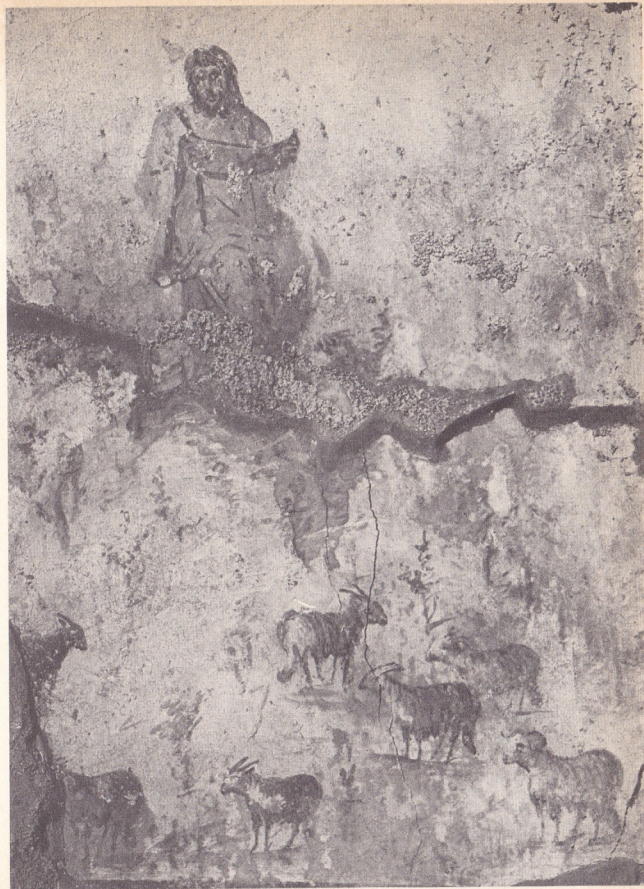
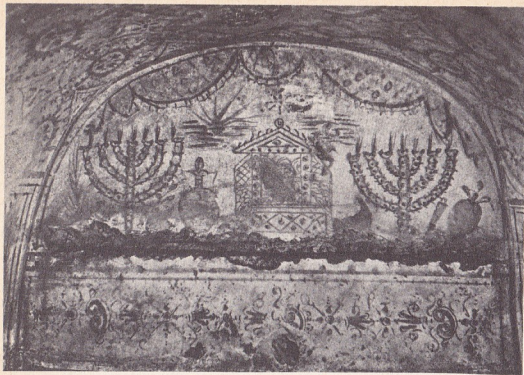
105. Roma. Catacombe di San Callisto, Cappella dei Sacramenti. Banchetto eucaristico

106. Roma. Ipogeo degli Aurelii. La Gerusalemme celeste (?)

mente con altre credenze, venivano accostate immagini di soggetto cristiano e altre che non lo erano.

Per la metà del III secolo, un ipogeo funebre della famiglia degli Aurelii, sul viale Manzoni a Roma, offre il piú commovente esempio di quest'arte paleocristiana. In una delle due camere funerarie, il Buon Pastore è ripetuto nel centro di ognuna delle quattro sezioni della volta, e Cristo appare in cima a una collina, ai piedi della quale pascolano le pecore di un gregge.

Altre pitture, quali, per esempio, un ingresso trionfale in una città e un oratore rivolto alla folla nell'interno di una corte, potrebbero essere interpretate in senso cristiano, mentre per certe scene questo sembra del tutto escluso. Ci si trova dunque di fronte a un'opera complessa, destinata a un ambiente non cristiano, che fa appello a temi cristiani. Dove mai si va a cercarli?

Si tratta forse della diffusione di un'iconografia corrente fra i cristiani ortodossi dell'epoca? Ma Cristo seduto davanti al gregge (non è un Buon Pastore con la pecorella sulle spalle) non trova analogia alcuna fra le pitture e le sculture cristiane antiche. Questo si potrebbe spiegare semplicemente col fatto che gli esempi conservati sono pochi. Non vediamo forse, tra gli affreschi del Battistero di Dura, perfettamente cristiani, varie immagini che non trovano riscontro nell'arte contemporanea della Roma cristiana?

Non è dunque escluso che il prototipo dell'immagine di Cristo-pastore dell'i-

107. Roma. Ipogeo degli Aurelii. Il sermone sulla montagna

108. Roma. Catacombe ebraiche. Villa Torlonia. La città di Gerusalemme e candelieri del Tempio

pogeo del viale Manzoni sia da assegnare a un'arte cristiana di Roma o di altro luogo, che noi non conosciamo. Ma i decoratori incaricati dagli Aurelii hanno anche potuto inventare *ad hoc* le loro immagini cristiane, su richiesta di clienti "gnostici." Sarebbe anche un altro modo di spiegare l'assenza di repliche della medesima immagine nell'arte paleocristiana conosciuta. Comunque sia, è interessante, e può essere significativo, trovare in un'opera eterodossa molto antica un'immagine cristiana che i monumenti ortodossi non ci offrono. La piú antica "propaganda" cristiana sarebbe forse cominciata negli ambienti paracristiani, ebraico-cristiani o "gnostici," prima di toccare gli ambienti ortodossi?

A prima vista, sembra un problema estraneo alla storia dell'arte. Ma in realtà, il significato religioso che veniva attribuito a ciascuna immagine cambiava con il contesto religioso cui essa si riferiva, e questo portava con sé dei cambiamenti nell'espressione artistica di simili raffigurazioni. Lo stesso problema della funzione religiosa delle immagini giunge alla storia dell'arte in altro modo: mentre la giovane arte cristiana si alimentava normalmente alle fonti dell'arte romana che la circondava, potrebbe darsi che a sua volta esercitasse poi una certa influenza sulle altre arti religiose del tempo. Ciò che precede dimostra come la questione meritasse d'esser posta sul tappeto.

Pittori di maestranze differenti hanno lavorato in catacombe diverse, anche quando erano vicine, come a quelle di Priscilla e all'ipogeo dei Giordani. Tutti lavoravano secondo le usanze del loro tempo: per questo, nell'insieme, i loro affreschi rientrano nella storia della pittura romana. Dobbiamo tuttavia far osservare l'apporto personale del pittore, in certi affreschi a soggetto cristiano di qualità supe-

109. Roma. Ipogeo degli Aurelii. Un Apostolo (?)

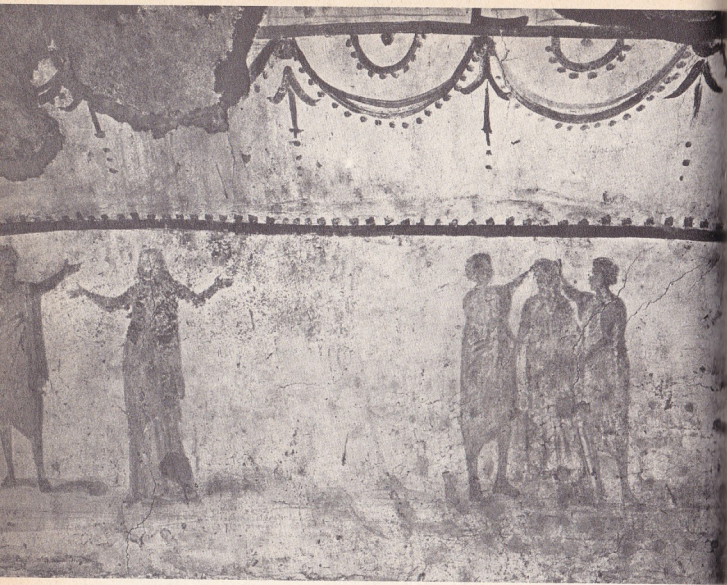
110. Roma, Catacombe di Priscilla, "Cappella Greca." Banchetto eucaristico: "Fractio panis."

111. Roma. Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, Sala del tricliniarca. Banchetto celeste

112. Roma. Catacombe di Priscilla, cubiculum della "Velatio." Il maestro in cattedra

riore. Cosí gli affreschi della "Cappella Greca" e le pitture del *cubiculum* detto della *Velatio* (del quale abbiamo ricordato, piú sopra, la figura dell'orante) lasciano intravvedere l'intervento di artisti di alta classe.

Nella "Cappella Greca," almeno due pittori hanno collaborato alla decorazione parietale. L'uno si serví di fondi rossi, nel gusto degli affreschi di Pompei e della Roma del I secolo. Fedele alla stessa tradizione, egli dipinse scene vivaci, personaggi dinamici definiti da tratti rapidi e da macchie di colore bianco, piú o meno diluito. Tecnico eccellente, egli tratta il tema con un solo movimento del pennello, ma, quando lo vuole, conferisce a ciascun volto una espressione particolare, e studia ogni singolo gesto. Si veda il gruppo dei partecipanti alle agapi. Infine, su una certa zona superiore dei muri, i temi rappresentati (Daniele nella fossa dei leoni, la resurrezione di Lazzaro, il sacrificio di Abramo) si svolgono su un fondo di architetture complesse, derivate dal "paesaggio sacro" dei frescanti romani dei primi secoli.

Simili "paesaggi" d'architetture fitte e varie ci permettono di stabilire un le-

113. Roma. Catacombe di Priscilla, "Cappella Greca." Storia di Susanna (prima del restauro del 1952)

game fra le pitture di questo mausoleo cristiano e certi affreschi in "interni" d'altro genere. Si tratta di monumenti degli anni venti del III secolo; sembra che in quegli anni fosse di moda a Roma una pittura a motivi vistosi, con architetture anche solenni, molti personaggi, addirittura folle, in mezzo o davanti agli edifici o sullo sfondo di un paesaggio fiorito. Nell'ipogeo sincretista del viale Manzoni, di cui s'è già parlato, si trovano i migliori esempi delle versioni architettoniche di questi temi, mentre sui muri di una casa cristiana della via Appia, chiamata *Triclia* dagli archeologi, si vedono, gli uni accanto o sopra agli altri, gruppi di personaggi riuniti per un pasto (la composizione, oggi assai stinta, potrebbe rappresentare il pasto della moltiplicazione dei pani).

Nell'ipogeo del viale Manzoni, come nella "Cappella Greca," queste pitture con paesaggio occupano zone simili, ai piedi della volta: ed è un particolare che conferma i rapporti fra i due monumenti, l'uno "sincretista" e l'altro cristiano, i quali, insieme, rispecchiano un uso corrente della pittura decorativa romana dell'epoca.

In un'altra camera, all'ingresso della "Cappella Greca," i personaggi risaltano, scuri, su fondi bianchi. Le immagini del soffitto, molto rovinate, come quelle in alto sui muri, sono piccole, e vi si vedono muoversi, specialmente nell'adorazione dei Magi, diverse figurine, piú o meno gracili. Piú in basso, invece, al disopra di uno zoccolo dipinto a finto marmo e con qualche parte in stucco (altri rilievi in stucco decorano l'intradosso degli archi della sala in fondo), è raffigurata la storia di Susanna, in un fregio abbastanza largo, con personaggi alti e sottili, molto eleganti, e disposti secondo un movimento ritmico. Il pittore li ha trattati velocemente ma non senza intelligenza, applicandosi ad aggiungere all'espressione, in ogni figura, un modellato a due piani, ottenuto mediante il chiaroscuro. Esistono, in una camera del cimitero di Pretestato, scene evangeliche di un effetto simile, ma forse posteriori. La loro identificazione (la guarigione della emorroissa, la Samaritana al pozzo, l'incoronazione di spine) è incerta.

Un'arte tutta diversa si ammira nel *cubiculum* della *Velatio*, in particolare nel

114. Roma. Catacombe di Priscilla, "Cappella Greca." Susanna e i vecchioni (prima del restauro del 1952)

15. *Roma. Catacombe di Priscilla, cubiculum della "Velatio." Orante, detta "la donna velata," fra il maestro e la Madre col bambino*

dipinto che è all'origine di questa definizione. Mentre sul soffitto sono tracciati motivi leggeri ed aggraziati, ma simili ad altri, la scena centrale, con l'immagine dell'orante (che è il ritratto della defunta), è dipinta con intensità di colore, con ricerca di effetti volumetrici mediante un modellato plastico. L'autore doveva essere un pittore da cavalletto: genere di pittura in cui i toni vivi e forti, il modellato a toni digradanti, e una precisa struttura pittorica nella fisionomia, sono piú frequenti che negli affreschi.

Le oranti del IV secolo sono dipinte in questo accento, ma con una piú accusata ed evidente influenza della pittura da cavalletto. Si può rendersene conto nelle catacombe di Trasona, dove due ritratti di fanciulle oranti inquadrano un arcosolio.

Cronologicamente, la serie delle pitture delle catacombe anteriori alla Pace della Chiesa termina con un'opera importante, che si trova nelle catacombe di San Callisto, in una sala funeraria dirimpetto a un'altra sala con un'iscrizione che indica la data di fondazione: 308 o 309, sotto il papato di San Marcello. Ora, la decorazione dipinta che qui ci interessa ha tutte le probabilità di risalire a quegli an-

116. *Roma. Catacombe di Priscilla, cubiculum della "Velatio." Orante detta "la donna velata" (particolare)*

ni, cioè alla vigilia dell'editto di tolleranza. Un giardino paradisiaco vi occupa un muro intero: piante, uccelli, e nel basso della scena, una balaustra e vasche nelle quali bevono alcune colombe, riprendendo i motivi dell'iconografia romana dei giardini (cfr. la villa di Prima Porta e la parete della scalinata davanti alla *confessione* sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Roma). Cinque defunti, in atteggiamento di oranti, sono allineati nel mezzo del giardino. I loro nomi erano scritti, da qui la definizione di *cubiculum* dei *cinque santi.* Essi portano ricche vesti, come i santi di immagini posteriori, ma anche come le fanciulle delle catacombe di Trasona, già citate. I cinque oranti delle catacombe di San Callisto, che risalgono al 308-309, vanno situati dopo l'orante della *Velatio* (fine del III secolo), e annunciano le oranti di Trasona (IV secolo). Essi segnano dunque una data nella storia del ritratto funerario cristiano, attestando che alla vigilia del trionfo del cristianesimo l'idea di un ritratto autentico del defunto si era fatta strada negli ambienti cristiani, dove, precedentemente, non si osava andare al di là di una evocazione ideale del defunto, orante privo di tratti individuali, di età e di sesso. Dall'orante della *Velatio* agli oranti di Trasona, passando per i cinque oranti delle catacombe di San Callisto, le

7. *Roma. Catacombe di Priscilla, cubiculum della "Velatio." Madre e bambino*

118. *Roma. Catacombe di Trasona, tomba dei due oranti. Ritratto di fanciulla (particolare)*

formule astratte dell'inizio scompaiono, a poco a poco, dietro la vicina memoria della vita.

L'esempio di questi ritratti sepolcrali ci mette in guardia contro una separazione troppo netta delle pitture delle catacombe anteriori e posteriori alla Pace della Chiesa. Vedremo piú avanti che il trionfo dell'arte cristiana, dopo quello della Chiesa, porterà certi cambiamenti nell'arte delle catacombe. Vi saranno imitati, in particolare, affreschi o mosaici di chiese o di mausolei contemporanei. Ma una simile derivazione era ammessa da tempo. Anche qui, la svolta costantiniana è stata meno sensibile di quanto si pensi.

Dopo Costantino, si continuò a servirsi delle catacombe come luoghi normali di sepoltura, e non fu piú abbandonato, fino all'inizio del V secolo e anche dopo,

l'uso di decorare di pitture parietali le tombe dei piú ricchi. La continuità si affermò anche nel ripetere il ciclo di immagini dei due Testamenti: la loro iconografia non subí alcun cambiamento. Furono applicate sempre le medesime norme di composizione nella decorazione dei soffitti; le innovazioni, qui, non concernono che le inquadrature, sono cioè soltanto di ordine stilistico: cornici e fasce larghe, qualche volta con "spessore," invece di cornici filiformi.

Certo, la pittura romana del IV secolo non si limita a continuare, in questo modo, l'arte del secolo precedente. Ma, per ora, a noi importava sottolineare appunto tale continuità al di là di una frontiera storica che, nel campo dell'arte funeraria, è stata meno decisiva che in altri campi. In realtà, il trionfo della Chiesa si è manifestato, in quest'arte, raramente e in ritardo.

119. Roma. Catacombe di San Callisto, cubiculum dei "cinque Santi." Orante (particolare)

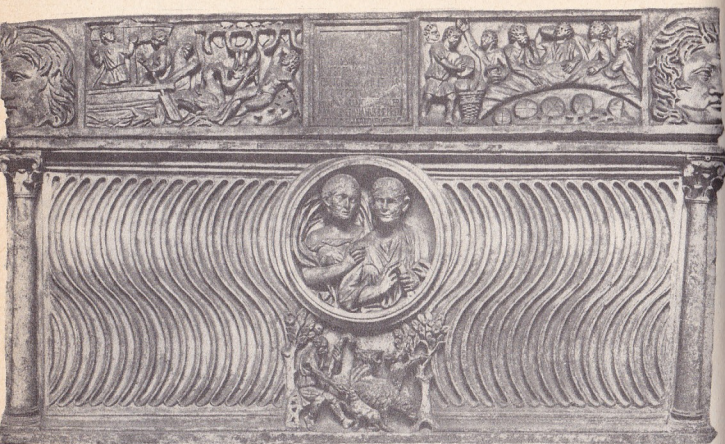
120. Roma. Catacombe dette "Coemeterium Majus." Orante fra due pastori (particolare)

122. Roma. Sarcofago di Livia Primitiva (particolare): il Buon Pastore. Parigi, Louvre

La scultura

Il mestiere degli scultori di sarcofaghi si esercitava in condizioni simili a quelle che regolavano il mestiere dei pittori di catacombe. Anche qui, chiamato da un cliente ricco, un maestro si impegnava nel lavoro. Lasciava allora l'impronta del proprio ingegno nelle sculture a rilievo sulle facciate dei sarcofaghi. Opere di tal genere, eccezionali, servivano di modello ai praticanti piú modesti, la cui produzione non è piú che un riflesso, oggi, degli originali scomparsi.

Mancando iscrizioni o altre indicazioni cronologiche, i sarcofaghi datati o databili immediatamente (sarcofago di Livia Primitiva al Louvre) sono altrettanto eccezionali quanto quelli di grande valore artistico, poiché queste opere di seconda mano non si prestano ad una classificazione cronologica soddisfacente. Per rendersi conto di simili difficoltà, basta pensare che si ignora il numero dei laboratori, a Roma e in Provenza, dove si fabbricavano i sarcofaghi. Si confondono dunque, inevitabilmente, le caratteristiche di officine diverse e quelle di opere eseguite in tempi diversi. Nemmeno si sa se certe innovazioni siano state apportate da un'officina importante e poi seguite dalle altre (e con quale ritardo?), o da diversi laboratori insieme; ciò che cambierebbe, evidentemente, le condizioni in cui sarebbero state accettate generalmente le innovazioni; e come sapere in quanto tempo esse siano state accettate?

L'impresa appare tanto piú vana, in quanto noi non conosciamo la parte sostenuta, in un'opera artigianale di questo genere, dall'iniziativa del cliente. Poiché questi può aver richiesto un sarcofago di un certo tipo, che egli preferisce, ma che non è necessariamente il piú recente: ritardi, e ritorni, debbono aver avuto luogo so-

123. Roma. Sarcofago di Baebia Hertofila. Roma, Museo delle Terme

vente, in un genere di lavori d'arte (quello funerario), che, piú di ogni altro, dipende dalla sensibilità del cliente e dalla sua cultura.

Ci è sembrato utile fermarci un poco sul problema della cronologia dei sarcofaghi cristiani e di far presente la vanità di qualsiasi tentativo di stabilirla con maggior precisione, perché, senza rendersi conto delle difficoltà destinate a ostacolarli, diversi archeologi hanno inutilmente compiuto infinite ricerche in tal senso. Le cronologie da loro proposte non valgono se non come indicazioni generali, e non corrispondono a nulla di reale quando si cerca di precisarle.

Sappiamo, invece, che i cristiani dell'evo antico conoscevano il procedimento della "prefabbricazione"; molti sarcofaghi sono adorni di rilievi del tutto finiti, ma al centro dei quali il ritratto è appena abbozzato, perché bisognava terminarlo facendolo somigliare al defunto, al momento dell'ordinazione. Ciò significa, palesemente, che nell'idea dei contemporanei un tipo di sarcofago rimaneva accettabile durante un periodo piú o meno lungo.

Come le pitture delle catacombe, anche i rilievi dei sarcofaghi cristiani derivavano da opere pagane del loro tempo. La parte della tradizione vi è ancora piú grande, senza dubbio, o piú sensibile, perché noi oggi possiamo agevolmente ri-

124. Roma. Sarcofago (particolare): il Pastore e il suo gregge. Roma, Museo delle Terme

125. Auletta. Sarcofago pagano: Arianna e putti in vendemmia. Napoli, Museo Nazionale

126. *Roma. Sarcofago (particolare): orante e scena bucolica. Roma, Museo del Laterano*

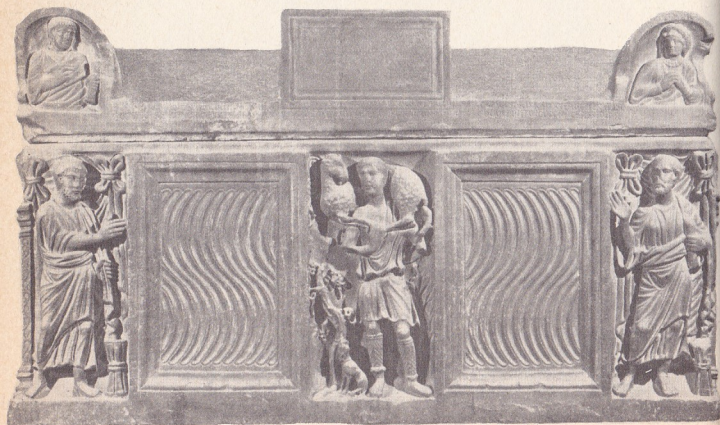
127. *Roma. Sarcofago (particolare): il Buon Pastore e scena bucolica. Roma, Museo del Laterano*

conoscere gli antecedenti pagani, non solo in maniera generale per la categoria di oggetti costituita dai sarcofaghi decorati a rilievi con personaggi, ma anche per ognuno dei tipi piú importanti dei sarcofaghi cristiani del III secolo. In altre parole, la varietà stessa delle composizioni decorative e dei temi vi riflette l'arte dei sarcofaghi pagani dell'epoca. Cosí, il tema bucolico — pastori e bestiame in mezzo al paesaggio — amato dai cristiani del III secolo figurava già su molti sarcofaghi pagani. Su altre opere pagane, si trova la composizione caratteristica di molti sarcofaghi cristiani: un rilievo centrale e altri due, alle estremità, separati da strigili. I cristiani hanno conservato questa composizione cosí particolare, cambiandovi solo i soggetti dei rilievi. In altri casi, i soggetti stessi sono stati conservati, come l'*imago clipeata* (sostituita qualche volta da una conchiglia), con il ritratto del defunto deposto nel sarcofago; o anche il tema dei filosofi, fra i quali starà il morto, assimilato a questi saggi perché iniziato alla vera filosofia, la dottrina cristiana; o

128. Roma. Sarcofago (particolare): fanciulla in ascolto di un filosofo. Roma, Palazzo Sanseverino

130. Roma. Sarcofago (particolare): Giona. Roma, Santa Maria Antiqua

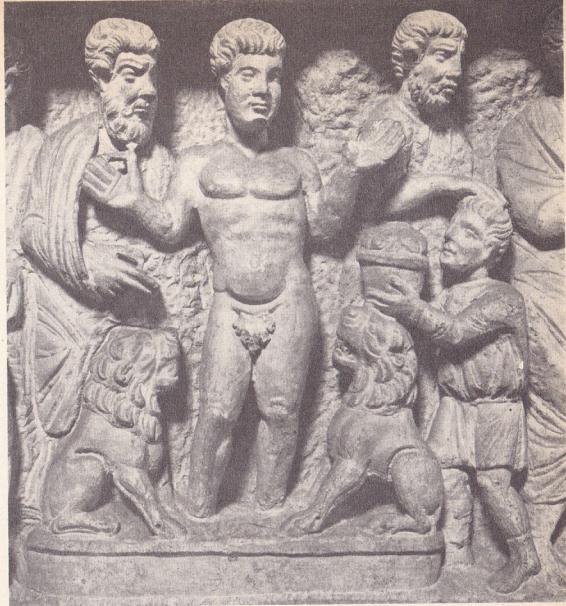
il soggetto dei musicanti, che richiamano l'armonia delle sfere celesti; o le maschere delle stagioni fissate alle due estremità del bacino, segno dell'eternità, alla quale il morto appartiene; o la tenda davanti alla quale appare il ritratto del defunto; o i delfini e i mostri marini evocanti il viaggio nell'aldilà; o ancora le scene di caccia, tema funerario antico che i cristiani hanno ripreso pensando a Cristo, cacciatore di anime.

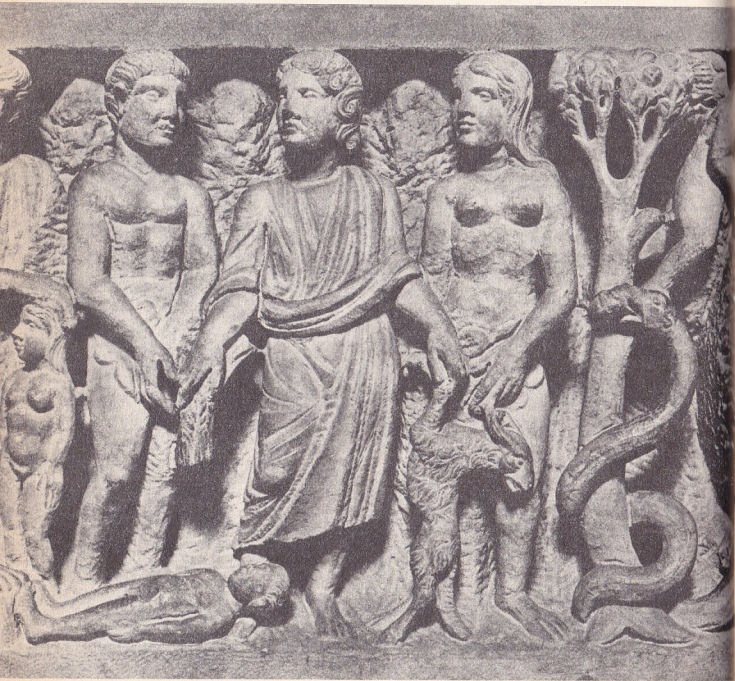
In origine, l'intervento cristiano è assai discreto: si limita alla figura dell'orante, puramente allegorica, che fa riscontro a quella del Buon Pastore. Pochi soggetti

131. Roma. Sarcofago (particolare): orante in ascolto di un filosofo. Roma, Santa Maria Antiqua

tratti dai libri della Sacra Scrittura cristiana sono stati aggiunti, prima di Costantino, a questo repertorio limitatissimo dei primi sarcofaghi. La storia di Giona, contrariamente alle altre storie di salvazioni bibliche, fu trattata spesso in due o tre episodi successivi; questa predilezione per Giona può spiegarsi con le possibilità di avvicinamento ch'essa offriva, da una parte, con il tema del viaggio per mare nell'aldilà, e d'altra parte, con quello del pastore Endimione (identificato con Giona), il quale, grazie a Zeus, conservò la propria bellezza in un sonno eterno.

Daniele indenne nella fossa dei leoni, Mosè in atto di far scaturire una sorgente di acqua viva, i tre Ebrei non toccati dalle fiamme della fornace, e so-

132-133. Sarcofago (particolari): storia di Giona. Copenaghen, Glittoteca Ny Carlsberg

134. Roma. Sarcofago (particolare): pastore che porta una pecora. Roma, Museo dei Conservatori

135. Roma. Sarcofago con scene dei due Testamenti (part.): Daniele. Roma, Museo del Laterano

prattutto la resurrezione di Lazzaro vi appaiono pure sovente. Verso la fine del III secolo, l'adorazione dei Magi, da una parte, e il peccato originale, dall'altra, si uniscono a questo repertorio cosí limitato, al quale bisogna però aggiungere, infine, la scena di un pasto, che si riferisce al miracolo evangelico della moltiplicazione dei pani e dei pesci, ma che evoca, nel medesimo tempo, il sacramento dell'eucaristia; cosí come la scena del battesimo di Cristo, che, quando vi appare (Museo delle Terme, n. 23893, lato piccolo del sarcofago), è probabilmente, ad un tempo, un richiamo a questo avvenimento e un'allusione al sacramento del battesimo. Se la storia di Giona, di Daniele o di Lazzaro richiamava antecedenti celebri di fedeli che Dio aveva salvato da un pericolo di morte, i due soggetti citati da ultimo evocavano i sacramenti per i quali, da buon cristiano, il defunto stesso si era aperta la via della salvezza.

6. Roma. Sarcofago con scene dei due Testamenti (particolare): Adamo e Eva. Roma, Museo del Laterano

137. Roma. Sarcofago di Baebia Hertofila: coperchio (particolare). Roma, Museo delle Terme

138. Frammento di sarcofago: storia di Giona. Roma, Santa Maria in Trastevere

139. *Sarcofago (particolare): il battesimo. Roma, Museo delle Terme*

140. *Italia. Sarcofago (particolare): Daniele, Giona e un'orante. Velletri, Museo*

141. *Italia. Sarcofago di Flavio Giulio Catervio (particolare): l'Adorazione dei Magi. Tolentino, cattedrale*

142. *Provenza. Sarcofago con motivi pagani e cristiani (particolare). Brignoles, Chiesa di San Salvatore*

In Provenza, dove si possono ammirare numerosi sarcofaghi cristiani molto antichi, quello detto di Brignoles o de La Gayole è decorato da rilievi assai belli. Intagliato in marmo greco, con una libertà tutta ellenica, queste sculture sono tuttavia della prima metà del III secolo, molto probabilmente. Mutilata è la facciata del sarcofago, sulla quale si vedono, accanto a motivi enigmatici (una testa simbolica, a sinistra), le belle figure di un pescatore, di un'orante vicino a un gregge di pecore, di un Buon Pastore e di un filosofo seduto che sembra gli stia parlando.

143. *Provenza. Sarcofago con motivi pagani accanto a motivi cristiani. Brignoles*

4. Roma. Sarcofago (particolare): filosofo seduto. Roma, Museo del Laterano

Al Laterano il bel sarcofago n. 181 proveniente dalla via Salaria è notevole per l'accento classico e monumentale dei rilievi, con personaggi disposti fra due protomi di arieti (ricordo dei sarcofaghi pagani).

Questa volta, il centro è occupato dal Buon Pastore e dall'orante, che conservano ancora qualcosa del loro significato pagano originario, quello della personificazione delle nozioni filosofiche della "Filantropia" e della "Pietà," ma che già si affermano come allegorie del Cristo e della fedele defunta. Queste due figure simboliche si trovano in un giardino, in mezzo a greggi — altro tema pagano —,

145. Roma. Sarcofago (particolare): orante e gruppo di donne. Roma, Museo del Laterano

mentre alle due estremità della composizione, simmetricamente, stanno, seduti, un uomo con un libro in mano e una matrona con un rotolo; entrambe queste figure sono accompagnate da personaggi in piedi: due uomini accanto all'uomo, una donna accanto alla matrona. Il viso della matrona è il piú caratterizzato, e ciò fa riconoscere in lei la defunta, che sembra in atto di ascoltare la parola della rivelazione. Esistono varie incertezze quanto all'interpretazione da dare a questa composizione, e anche quanto al suo carattere cristiano; ma, in ogni modo, si tratta di un'opera d'arte eccellente.

146. Roma. Sarcofago (particolare): orante. Roma, Museo delle Terme

Assai diversa è la maniera dello scultore di un altro sarcofago celebre: il n. 23893 del Museo delle Terme, a Roma. Nonostante la forte sporgenza dei rilievi, separati dalle scanalature ripetute degli strigili, l'effetto pittorico è piú forte della forma plastica: l'orante, con le sue mani troppo grandi, gli uccelli che la circondano a livelli diversi, gli alberi sui quali sono posati, fanno pensare a un dipinto. E l'impressione è confermata e rafforzata dai rilievi piú bassi delle pareti laterali: un battesimo di Cristo e un gregge di undici pecore.

Infine, la facciata di qualche sarcofago di quest'epoca è un vero quadro: varie scenette vi sono accostate, senza che un ordine compositivo rigoroso ne organizzi il raggruppamento. Il rilievo è basso e abbastanza uniforme; gli elementi del paesaggio, tra le figure, accentuano l'effetto pittorico. Il sarcofago n. 119 del Museo del Laterano offre il migliore esempio del genere. Alcuni temi iconografici, indipendenti l'uno dall'altro, vi sono sapientemente intrecciati in funzione della composizione generale, che ne risulta pittoricamente unitaria. Se su altri sarcofaghi predominano ricerche di tipo architettonico, qui è evidente una ricerca di continuità spaziale.

Ma dappertutto, su questo genere di sarcofaghi, gli scultori, fedeli al gusto dell'epoca, subordinano a considerazioni estetiche il desiderio di raffigurare con precisione gli avvenimenti della Sacra Scrittura o i simboli religiosi; e, in questo senso, essi non sono da meno dei frescanti delle catacombe contemporanee.

147-148. Roma. Sarcofago (particolari): ciclo di Giona. Roma, Museo del Laterano

L'arte del IV secolo

Il trionfo del cristianesimo nell'Impero romano, la fondazione dello Stato cristiano e il trasferimento della sua capitale sulle rive del Bosforo hanno avuto per l'avvenire dell'arte conseguenze d'ogni genere. Nell'evo antico, le attività artistiche erano cosí strettamente legate alla religione, che l'improvviso decadere, e poi la scomparsa del paganesimo e lo sviluppo rapido della fede cristiana, il patrocinio che le accordarono gli imperatori e la potenza acquisita dalla Chiesa creavano condizioni nuove per l'esercizio delle arti, e portavano cambiamenti profondi nel programma a loro assegnato. Questi grandi avvenimenti risalgono al primo terzo del IV secolo; il mondo delle arti, dunque, deve esserne stato toccato sin da questo periodo, che ha visto sorgere le prime chiese cristiane fondate da un imperatore romano, e venire distrutti dei cimiteri pagani in Roma stessa, per far posto a santuari commemoranti i martiri sulle loro tombe, e soprattutto San Pietro (326). Da questi anni, inoltre, le casse dell'amministrazione provinciale dell'Impero, a Gerusalemme e altrove, e della casa imperiale, hanno contribuito alla fondazione dei monumenti cristiani voluti dagli imperatori e dai vescovi da loro incoraggiati, e ci si può immaginare che cosa ciò significasse per l'arte cristiana, che, fino a quel momento, quando non era costretta a dissimularsi per sfuggire alle ondate di persecuzioni, poteva contare soltanto sulle risorse di qualche privato ricco, ed eran pochi: le arti funerarie di Roma nel III secolo ci hanno mostrato quali realizzazioni fossero possibili con mezzi economici limitati.

Vorremmo poter osservare le prime realizzazioni artistiche posteriori al trionfo del cristianesimo, misurarne la novità e seguirne il cammino sulla via del nuovo. Ma lo storico d'arte non può farlo, purtroppo, per mancanza di un numero sufficiente di monumenti ancora in piedi. Infatti, se qualche rovina che ne sussiste e i frammenti messi in luce dagli scavi forniscono all'archeologo preziose indicazioni sulle tecniche della costruzione, sulla sistemazione dei luoghi del culto e sugli elementi della decorazione, lo storico, generalmente, non viene a capo di nulla. Come giudicare dell'arte propriamente detta del regno di Costantino, quando ne rimane unicamente un edificio completo e una parte di un altro? Come analizzare le arti figurative cristiane di quel tempo se, per il IV secolo intero, non si

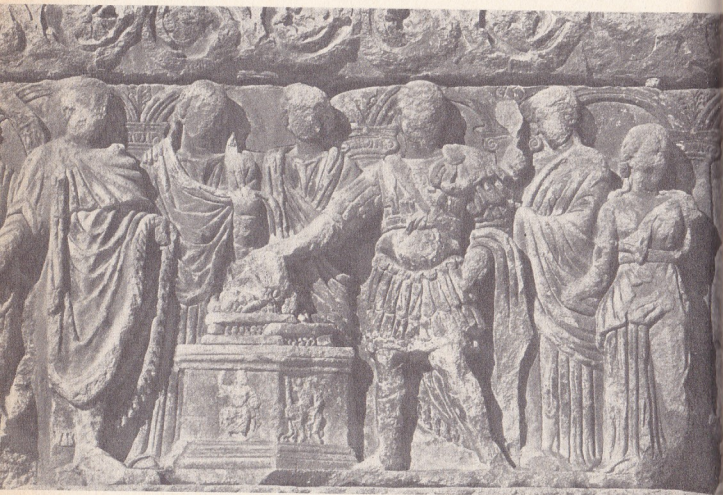
. *Roma. Arco di Costantino: veduta d'insieme*

dispone piú di alcun manoscritto illustrato di libri cristiani, e, per l'arte monumentale, di un solo complesso di mosaici parietali, con due sole immagini cristiane? Certo, in alcune catacombe sono evidentemente riprodotte pitture murali di santuari sopraterra scomparsi. Sono di grande valore, per i nostri studi, ma nessuno storico d'arte (che io qui continuo a distinguere dall'archeologo) potrebbe dimenticare, di fronte a tali opere, che si tratta di copie piú o meno artigianali di originali perduti. Questo stato di cose limita la funzione dello storico dell'arte cristiana del IV secolo all'osservazione di un numero assai esiguo di opere concrete, e gli proibisce qualsiasi generalizzazione.

I monumenti pagani

Il caso ha voluto che noi avessimo, per l'epoca costantiniana, che vide sorgere la grande arte cristiana, e per tutto il IV secolo, monumenti pagani piú importanti delle poche opere cristiane conservatesi. Penso all'arco di trionfo di Costantino e alle sue sculture, alla rotonda di Romolo e alla basilica a volte detta di Massenzio (compiuta da Costantino), a Roma, o di dipinti sul soffitto del palazzo imperiale di Treviri, o ancora alle illustrazioni del "Calendario" dell'anno 354 illustrato con un ritratto di Costante II, e ai dittici in avorio scolpito eseguiti per le grandi famiglie senatorie dei Nicomaci e dei Simmaci.

Questo non significa, naturalmente, che si possa affermare che le opere nelle quali continuava l'arte romana anteriore predominassero nel IV secolo. Ma i monumenti che abbiamo citato, e qualche altro (senza dimenticare i palazzi, le terme, gli edifici pubblici di ogni genere che Costantino fece erigere nella sua nuova città di Costantinopoli, ma anche a Nicomedia, ad Antiochia, ad Arles, a Treviri, a Ostia, eccetera: edifici a noi noti solamente attraverso i testi e in qualche rovina), testimoniano in ogni caso dell'importanza di attività artistiche le quali non avevano nulla di cristiano, e anche del conto in cui erano tenute dagli imperatori convertiti alla fede cristiana, cosí come dai senatori romani che le rimanevano ostili, nelle opere d'arte da loro volute. In questo campo, la sola novità (importante, per quanto negativa) era che non si costruivano piú templi pagani. Il resto continuava; per questo, allo scopo di situare nella giusta prospettiva gli inizi dell'architettura cristiana, basandosi sui pochi monumenti del IV secolo che ci rimangono, ci è sembrato utile ricordare, prima, le grandi opere imperiali e senatoriali del IV secolo.

L'arco che il Senato eresse vicino al Colosseo per onorare Costantino, ancora pagano, dopo la sua vittoria su Massenzio sul ponte Milvio nel 314, riproduce un tipo tradizionale di edificio commemorativo romano. Simbolo di una vittoria che piú tardi verrà celebrata come un trionfo di Cristo e di Costantino, suo luogotenente in terra, l'arco è ricoperto di sculture che ignorano ancora il cristianesimo, e tendono a magnificare il "Sole invitto" come guida dell'imperatore. L'arco è stato realizzato rapidamente, e, annunciando una pratica che diventerà corrente in un avvenire immediato, la decorazione scolpita è stata arricchita saccheggiando monumenti trionfali di imperatori del II secolo. Però vi furono applicati anche rilievi nuovi, rappresentanti episodi della vita pubblica di Costantino, combattimenti e scene di liberalità del sovrano. L'arte di queste sculture si ricollega a quella delle opere della Tetrarchia, fra le quali bisogna tener conto nelle sculture di un altro arco di trionfo, quello di Galerio a Salonicco. Vi si vedono figure robuste e brutte, particolari realistici, e, per converso, un certo schematismo dei drappeggi, dei corpi, delle composizioni, come pure la tendenza a sostituire la ricerca plastica con la ricerca chiaroscurale. È probabile che scultori provinciali, nordici o forse balcanici, abbiano lavorato a quest'opera.

152. Salonicco. Arco di Galerio (particolare): scena di sacrificio

Nella stessa epoca, lí presso, fu compiuto un edificio iniziato dal nemico vinto da Costantino, Massenzio: la grande basilica che ancora si erge lungo la via Sacra del Foro romano. Accanto allo *heroon* circolare di suo figlio Romolo, Massenzio fondò, e Costantino terminò (modificandone l'asse), questo edificio magnifico, che, dal Bramante in poi, continuamente fu imitato nelle sue colossali volte a botte. Bisognerà attendere il VI secolo e trasportarsi a Costantinopoli per ritrovare, nell'architettura a cupola di Santa Sofia, un altro edificio importante, coperto a volte altrettanto vaste e ardite; mentre nell'Italia stessa non furono riprese esperienze di edifici a questo paragonabili se non mille anni piú tardi, a Santa Maria del Fiore a Firenze e a San Pietro in Vaticano (se ne escludono le cupole di San Marco a Venezia, che non sono architettura italica). In attesa di questo ritorno lontano a una scienza tecnica paragonabile (della quale sono esempi, nell'Impero, anche tante rovine di altri edifici di epoca imperiale), la basilica a volte del Foro romano dominò, per secoli, tutti gli edifici cristiani che stavano per sorgere, in mezzo a rovine di templi e di case antiche.

Anche nel campo delle arti mobili ci sono pervenuti molti pezzi del IV secolo, di pura tradizione romana.

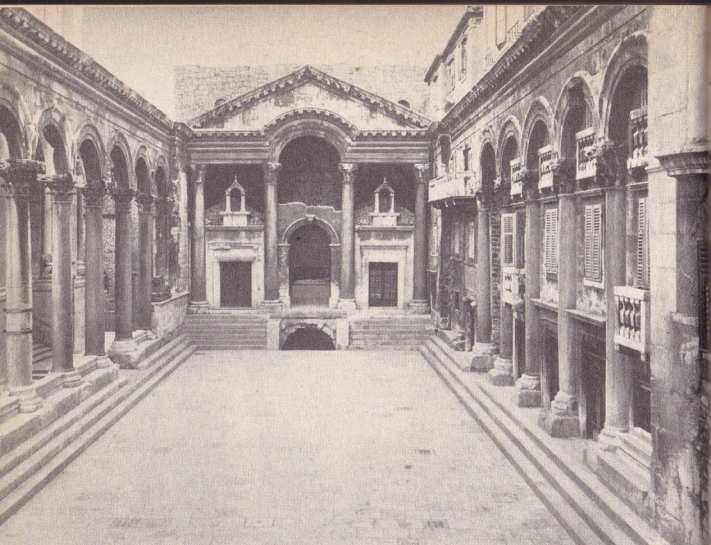
Le pitture di un "Calendario" che, nel 354, fu eseguito a Roma per un importante personaggio, offrono un esempio di un'arte del medesimo alto livello che non ha il minimo rapporto con il cristianesimo. La pittura si ricollega iconograficamente alla tradizione pagana, ne riprende i termini alla metà del IV secolo, e in tal modo dimostra come il prestigio di quest'arte non fosse diminuito, parecchi decenni dopo la conversione dell'Impero. Ciò non impediva al destinatario del "Calendario" d'essere cristiano. Egli ha infatti conservato l'uso delle figure astronomiche ed anche delle illustrazioni di feste pagane, che di solito si ritrovavano nei calendari; e ne ha richiesto una nuova versione; ciò vuol dire che quest'arte era sempre viva alla metà del IV secolo. Altri clienti degli artisti romani, nella seconda metà del secolo, cercavano di incoraggiare opere di uno stile classico particolarmente puro. Lo si constata negli avori, destinati all'aristocrazia romana: l'atticismo un poco freddo di queste opere (una tavoletta di dittico, nel Museo di Cluny, e un'altra nel Victoria and Albert Museum di Londra ne sono gli esempi piú perfetti) non è, con ogni probabilità, solamente l'espressione di un gusto estetico retrogrado, ma il riflesso di un'opposizione al cristianesimo che si manifestava nelle grandi famiglie senatoriali, alla vigilia dell'avvento di Teodosio. Uno dei rilievi rappresenta una sacerdotessa di Cerere, l'altro una di Bacco, in atto entrambe di sacrificare davanti a un'ara. A un'epoca assai prossima e a un'arte molto simile a questa conviene assegnare altri due dittici: l'uno a Liverpool (Asclepio e Igea), l'altro al Louvre (un prete del culto imperiale mentre presiede ai giuochi).

La basilica a volte nel Foro romano ci dà una certa idea di ciò che fu l'architettura palatina del IV secolo. A partire da quest'epoca, probabilmente dai Tetrarchi in poi, il "Palazzo Sacro" ha dovuto assumere quel posto di primo piano, nella storia di tutta l'architettura contemporanea, che ha mantenuto per secoli a Bisanzio. Il cerimoniale complicato che, da Diocleziano in poi, regolava la vita politica al palazzo esigeva che vi si prevedessero sale appropriate, portici e cortili, e alla varietà delle funzioni assegnate ai diversi locali dovevano corrispondere piante e alzati, che, pur adattandosi ai bisogni della vita aulica, esprimessero la grandezza del potere e la potenza materiale del principe.

154. Roma. Basilica di Costantino

Il caso ha voluto che né i palazzi imperiali di Roma né quelli di Costantinopoli ci fossero conservati, nemmeno in rovine sufficienti a ricostituirne le piante. Sola eccezione, il palazzo di Diocleziano a Spalato in Dalmazia, opera dei primi anni del IV secolo, ma che non è un esempio molto tipico, perché si tratta di un palazzo fortificato che riunisce in sé i caratteri di un campo militare e di una residenza imperiale.

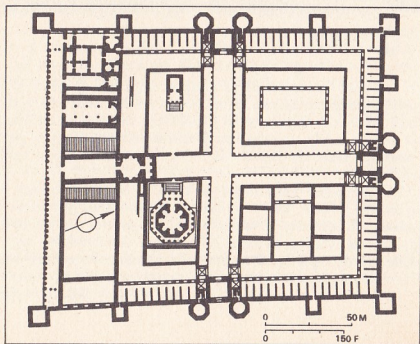
Cosí, senza tener conto di tutta la pianta di Spalato, notiamo solo il lato aulico del palazzo, e in particolare la grande sfilata di colonne intorno alla corte che precede il vestibolo, e la facciata, il suo portico con frontone, al modo di un tempio pagano. Un ingresso cosí solenne può darci un'idea degli ingressi dei palazzi delle grandi capitali, al tempo della promulgazione degli editti di tolleranza, nel 313. Libanio ne aveva uno simile, nel palazzo di Antiochia.

Cosí come nel palazzo di un altro tetrarca, Galerio, a Salonicco, una rotonda

55. *Spalato. Palazzo di Diocleziano: ingresso principale preceduto da un atrio a portici*

157. *Roma. Dittico di Nicomaco e di Simmaco. Parigi, Museo di Cluny. Londra, Victoria and Albert Museum*

faceva parte del palazzo di Spalato; era un mausoleo nel quale si doveva celebrare il culto dell'imperatore dopo la sua apoteosi, e che, in seguito, fu trasformato in chiesa, nelle due città. Si notino anche le corti circondate da portici, cui facevano riscontro quelli del palazzo di Costantinopoli, oggi scomparso.

In campagna, imperatori e grandi dignitari avevano ville, le cui rovine disse-

55. *Spalato. Palazzo di Diocleziano: ingresso principale preceduto da un atrio a portici*

157. *Roma. Dittico di Nicomaco e di Simmaco. Parigi, Museo di Cluny. Londra, Victoria and Albert Museum*

faceva parte del palazzo di Spalato; era un mausoleo nel quale si doveva celebrare il culto dell'imperatore dopo la sua apoteosi, e che, in seguito, fu trasformato in chiesa, nelle due città. Si notino anche le corti circondate da portici, cui facevano riscontro quelli del palazzo di Costantinopoli, oggi scomparso.

In campagna, imperatori e grandi dignitari avevano ville, le cui rovine disse-

158. Piazza Armerina, villa romana. Allegoria dell'Arabia o dell'Egitto

polte sono, talvolta, importanti, e s'apparentano a un palazzo provinciale del genere di quello di Spalato. Alcune di queste ville del IV secolo, come quelle che le avevano precedute a Roma, a Pompei e altrove, sorgevano nelle vicinanze delle città, altre in aperta campagna. Ne ricorderemo qui una, scoperta di recente, e particolarmente ricca di sistemazioni architettoniche diverse e di piante originali, come di mosaici figurati sui pavimenti. È un insieme notevolissimo da ogni punto di vista, e, per noi, un tesoro prezioso della piú lussuosa arte profana, della stessa epoca delle prime realizzazioni cristiane di grande stile.

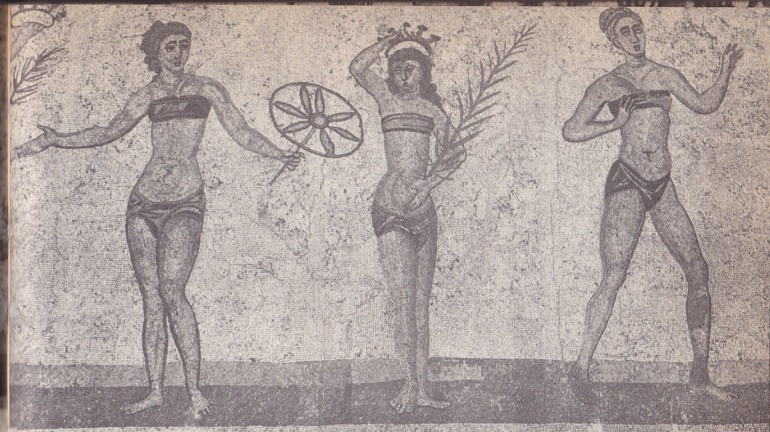
Questa villa è stata dissepolta nel centro della Sicilia, a Piazza Armerina. Per diverse ragioni, certi archeologi ritengono di potervi riconoscere una villa dell'imperatore Massimiano Ercole, e di conseguenza la datano ai primi anni del IV secolo. Altri la riportano invece alla metà del IV secolo, e perfino alla seconda metà, al tempo della resistenza senatoriale al cristianesimo degli imperatori. Io tenderei verso la seconda ipotesi per quanto concerne i mosaici di Piazza Armerina, ai quali si può trovare un riscontro nell'arte del "Tesoro dell'Esquilino," datato con sufficiente precisione alla fine del IV secolo.

Tuttavia, la data precisa della villa di Piazza Armerina non cambia nulla all'interesse estremo dell'architettura di grande stile che vi si trova posta al servizio di un possente latifondista, in questa provincia ch'era il granaio d'Italia. Si noti l'ingresso monumentale seguíto da una corte a portici, dalla quale si accede a un vestibolo, poi a una grande corte a portici, con una vasca nel mezzo. Diversi locali danno su questa corte; da nord-ovest, un importante e complesso assieme di piscine (si noti la varietà delle piante a muri incurvati e a esedre). Al lato opposto della corte si apre una grande sala di ricevimento, con un'abside, e preceduta da un lungo vestibolo. Altre sale, a pianta variabile, si aprono su questo corridoio. Infine, a sud della grande corte, si trova un'altra corte a portici, la cui pianta è di una originalità straordinaria e denota la mano di una personalità sensibile e intelligente; e sull'asse di questa corte, a est, c'è una grande sala, celebre per i suoi mosaici mitologici.

Non esiste al mondo alcun altro edificio, intatto o in rovina, che possa darci un'idea cosí viva di ciò che fu l'architettura del "Palazzo Sacro" dei signori romani del IV secolo. Salvo, evidentemente, per le dimensioni, poiché certamente doveva essere di rigore, nell'architettura imperiale, una misura a scala colossale, per ragioni di prestigio.

Ma, se dall'architettura di Piazza Armerina si passa ai mosaici dei pavimenti, il valore di testimonianza di questo complesso diminuisce sensibilmente, o meglio, questo documento concerne generalmente solo il settore pagano dell'arte del IV secolo.

Questi mosaici, infatti, ricchi ed elaborati, sono in gran parte illustrazioni di

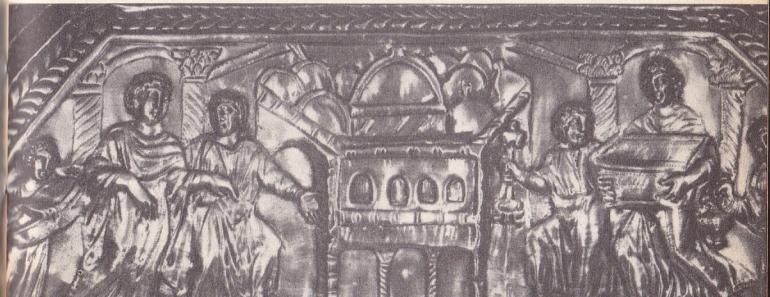
60-161. *Piazza Armerina, villa romana. Fanciulle ai giuochi*

temi pagani; le zone piú in vista sono dedicate a Ercole, alla morte dei Titani, a Licurgo e Ambrosia.

Sempre di derivazione pagana, ma meno evidente, sono altri soggetti, con Orfeo, le Stagioni, o scene di caccia alle fiere. A questa categoria bisogna probabilmente assegnare la serie di ragazze intente a diversi giuochi, in un succinto "bikini," e la sfilata che si avvia verso la piscina.

Molti di questi mosaici sembrano escludere definitivamente la lussuosa abitazione dal numero delle case cristiane; e forse questo dovrebbe essere il partito da prendere.

La tentazione di considerare questo importante monumento come una delle piú eloquenti testimonianze dell'atteggiamento reazionario del Senato nella seconda metà del IV secolo è forte, ma, ammettendolo, non si dovrà dimenticare che, alla fine del IV secolo, i cristiani potevano benissimo servirsi di molte immagini dei cicli mitologici pagani, senza la minima contaminazione sincretista. Cosí, il famoso cofanetto di nozze detto di Proietta, in argento, attualmente al British Museum (scoperto a Roma, sull'Esquilino, nel 1793), accanto a un'iscrizione cristiana che fa il nome della proprietaria presenta il ritratto di lei e quello del suo giovane sposo, ma anche due serie di scene (in rilievo a sbalzo) simili a quelle di Piazza Armerina, la sfilata diretta al bagno e un ciclo mitologico dedicato a Venere. È chiaro che la dea pagana vi figura non già come una divinità, bensí come un ornamento abituale degli oggetti di nozze.

Mentre gli sbalzi del cofano di Proietta sono di tocco delicato e di un gusto classico, di cui nulla annuncia la fine prossima, i mosaici di Piazza Armerina valgono per le intenzioni piú che per la qualità. Sono opera di artigiani provinciali, i quali si adoperavano soprattutto per imitare i modelli romani. Sempre nel IV secolo, nelle ville dei dintorni di Antiochia, in Siria, venivano prodotti in serie pavimenti a mosaico simili a questi. Ma, se non tutti, molti di essi sono di qualità superiore, sia per la tecnica piú esperta, sia per il gusto, sia per le qualità artistiche propriamente dette.

Il pezzo piú bello, oggi al Museo del Louvre, tappezzava l'ambiente centrale

164. Silistra. Mausoleo sotterraneo (particolare): coppia di defunti

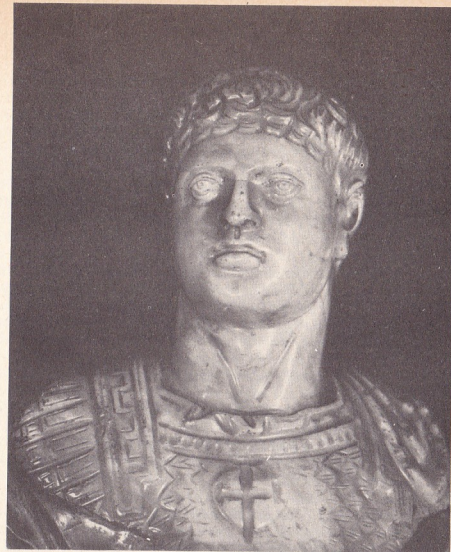
della "villa costantiniana." Ritenuto degli inizi del IV secolo, il mosaico, il quale imita forse una decorazione della volta, rappresenta quattro figure delle Stagioni, allineate sulle diagonali, e, fra loro, scene di caccia. Le quattro figure sono di un'arte del tutto classica, di forme ampie e di un certo accento aulico, felicemente reso. Opere di mosaicisti meno esperti, le scene pastorali e bucoliche e le scene di palestra non hanno le stesse qualità né di disegno né di composizione. Però il loro colore delicato, come in tutta la pittura ad Antiochia, annuncia quello dell'arte bizantina.

Come sempre in simili casi, l'arte funeraria è l'ultima ad avere abbandonato le abitudini tradizionali. Cosí, sino alla fine del IV secolo si vedranno pitture figurative sui muri interni degli ipogei funerari. A Roma, l'ipogeo di Trebio Giusto e quello della via Latina, recentemente scoperto, presentano serie di dipinti che studieremo piú avanti, perché in qualche modo si avvicinano a certe opere cristiane. In attesa, notiamo le pitture murali della seconda metà del IV secolo in una tomba pagana trovata presso Silistra sul Danubio, in Bulgaria. Rappresentano una curiosa processione, composta da due sposi sepolti nell'ipogeo, e dai loro servitori. Queste figure, di un'arte locale robusta, non hanno a che vedere con l'idealismo classico di Antiochia, e si avvicinano piuttosto agli affreschi romani del IV secolo. Visti da vicino, i volti sembrano annunciare le fisionomie delle miniature caroline; e non si tratta di una coincidenza casuale. Siamo di fronte a frammenti di un linguaggio artistico che potremmo chiamare "basso latino," e che sarà quello delle pitture cristiane dell'Europa occidentale nell'alto Medioevo.

L'opera di Costantino e della sua famiglia

Abbiamo parlato di qualche opera suggestiva del IV secolo per ricordare la potenza della tradizione delle arti pagane, la quale, nonostante il trionfo della Chiesa e la conversione dell'Impero, continuava a manifestarsi nei campi piú diversi dell'attività artistica. Le imprese artistiche cristiane sotto Costantino e i suoi successori immediati avevano un posto essenziale in mezzo alle opere tradizionali? Essendo esclusa ogni possibilità di statistica, non rimane che porre la domanda. La quale, però, mi sembra giustificata anche dalla rarità estrema delle opere cristiane,

165. Medaglia di Costantino I. Parigi, Bibliothèque Nationale

per tutto il periodo che va dal trionfo della Chiesa a Teodosio. Grazie a Eusebio e al *Liber Pontificalis*, si sa che Costantino stesso fondò parecchie chiese importanti a Roma: la chiesa di San Giovanni in Laterano (312-319) e quella di San Pietro (consacrata nel 326); l'oratorio (?) di San Paolo; e lo stesso fecero altri membri della sua famiglia. Altre chiese vennero fondate a Gerusalemme (Golgota, Betlemme, Monte degli Ulivi: 325-337) e a Costantinopoli (Santa Sofia, Santi Apostoli: 330-337). Costante II ebbe da terminare qualcuno di questi edifici cristiani, e lo fece senza fretta, mentre papi e vescovi ne costruivano altri, a Roma e in molte altre città dell'Impero. Generalmente sono conosciuti solo attraverso testi o iscrizioni; altri sono ridotti a qualche rovina, o scoperti nel corso di scavi; come il santuario dell'Ascensione a Gerusalemme, le chiese suburbane di San Sebastiano, di Sant'Agnese fuori le Mura, di San Lorenzo fuori le Mura e dei Santi Pietro e Marcellino, a Roma; o anche la duplice Cattedrale di Treviri, la Cattedrale di Gerasa

166. Busto dell'Imperatore Costantino I. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

167-168-169. L'Imperatrice Sant'Elena. L'Imperatore Costanzo II. Costanzo II tiene il labaro. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet

in Palestina, la chiesa episcopale di Epidauro, in Grecia, e diverse chiese in Siria e persino nella Mesopotamia del nord (Nisibi, il battistero). Fra le chiese del IV secolo, in Siria e nella Mesopotamia del nord, ve ne sono alcune datate esattamente nelle dedicatorie. Sotto Teodosio I e i suoi figli, poco prima del 400, le informazioni sulla costruzione di nuove chiese diventano piú frequenti e piú sostanziali.

Per tutto ciò che concerne le arti figurative, le opere cristiane del IV secolo sono ancora piú rare, se si escludono le pitture murali delle catacombe e i sarcofaghi dipinti, soprattutto a Roma, ma anche — per i sarcofaghi scolpiti — in Provenza, in Spagna, nell'Africa del nord, a Costantinopoli. Per Roma, almeno, si tratta di una continuazione delle attività artistiche affermatesi già prima del trionfo della Chiesa, non di arti nate in seguito al trionfo stesso. Non v'ha dubbio, tuttavia, che un piccolo numero almeno di soggetti iconografici nuovi siano apparsi verso la fine del regno di Costantino, probabilmente quando si dovevano decorare le grandi chiese fondate dall'Imperatore a Roma; qualche copia se ne può vedere ancora nell'unico santuario cristiano del IV secolo che sia pervenuto intero fino a noi (Santa Costanza a Roma); e ancor piú nelle arti funerarie. Attraverso queste copie si può anche vedere come si sia accresciuta l'iconografia storica desunta dai due Testamenti; ma, salvo errore, tale arricchimento, cosí come i primi esempi sicuri di cicli di immagini dipinte sui muri delle chiese, cronologicamente va situato solo alla fine del IV secolo, quindi ci riconduce alla seconda fioritura delle arti cristiane, cioè all'epoca teodosiana.

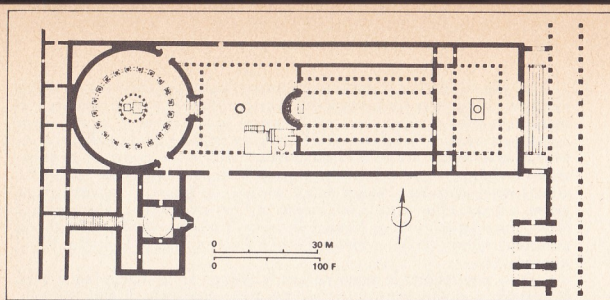
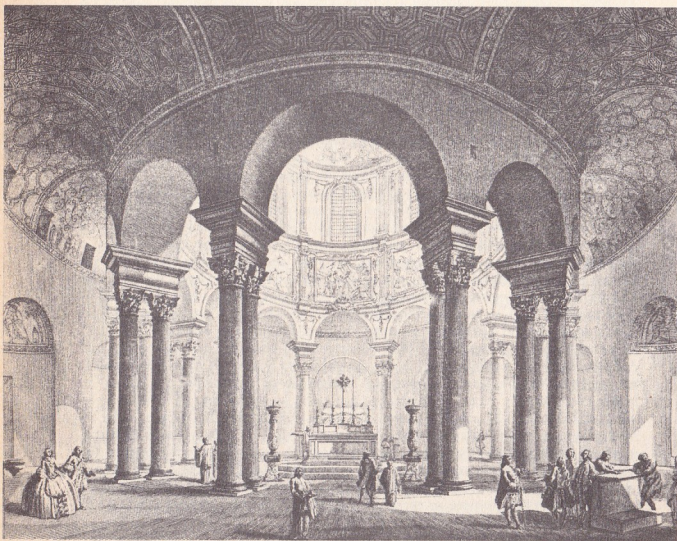
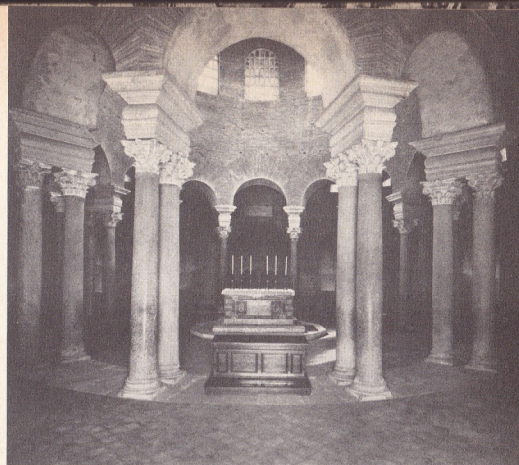
In altre parole, il secolo del grande trionfo cristiano non è un grande secolo d'arte cristiana, a giudicare dai monumenti rimasti; e questa impressione non deve essere dovuta solamente alla carenza di monumenti, ma deve corrispondere alla realtà di uno stato di fatto. L'arianesimo, e addirittura il paganesimo dei successori di Costantino, hanno potuto disinteressarsi delle grandi imprese artistiche cristiane avviate da lui alla fine del suo regno, diminuendo cosí lo zelo dei suoi possibili imitatori. Dopo il breve periodo che vide in attività i cantieri costantiniani (326-337), mezzo secolo è potuto trascorrere cosí, dalla morte di Costantino (337) fino all'avvento di Teodosio I (379), senza eventi importanti nella storia cristiana delle arti. Se una ripresa sembra evidente negli ultimi decenni del secolo, questo nuovo slancio e questa fede durevole e definitiva corrispondono alla politica procristiana e antipagana, antiariana di Teodosio e dei suoi successori, condotta da Teodosio I con mano ferma; e, nel medesimo tempo, all'azione altrettanto importante di una pleiade di vescovi cristiani di alta cultura e di alto ingegno, greci e latini; quelli che verranno chiamati Padri della Chiesa: Basilio, Gregorio di Nissa, Gregorio di Nazianzo, Giovanni Crisostomo, Ambrogio, Agostino, il Papa Leone I e diversi altri, preti e monaci. Il culto delle reliquie incoraggiato dai medesimi prelati scrittori e la liturgia ch'essi contribuivano pure ad arricchire e a stabilire, agirono nello stesso senso e apersero all'arte un campo immenso, promesso a realizzazioni artistiche di grande importanza, nel corso di secoli.

I piú antichi monumenti cristiani del IV secolo risalgono al regno di Costantino. Nel capitolo precedente, abbiamo visto qualche architettura di questo tempo continuare l'arte cristiana anteriore al trionfo della Chiesa. Ma sono eccezioni. Ciò che conta, prima di tutto, è l'opera propriamente costantiniana, cioè i monumenti cristiani dovuti all'iniziativa di Costantino stesso e di coloro che lo assecondarono o che lo seguirono nella sua opera di conversione dell'Impero.

Sul piano delle idee, i monumenti cristiani fondati da Costantino erano probabilmente in rapporto con la teoria dell'Impero cristiano universale precisata e sistematizzata nel suo tempo. Cosí, egli intraprese la costruzione di enormi chiese commemorative sopra "luoghi santi" della religione cristiana, per la quale aveva optato: a Gerusalemme, in diversi luoghi consacrati dalla storia evangelica, e soprattutto sul Golgota, luogo della resurrezione di Cristo; nel luogo della sua nascita, a Betlemme (monumento fondato da sua madre, Sant'Elena); e, contemporaneamente, a Roma, allora capitale dell'Impero di Costantino stesso, luogotenente di Cristo, che vinse la morte. A Roma, egli decise di erigere santuari sui luoghi del martirio di ognuno dei due Apostoli, Pietro e Paolo, e forse sulle tombe di altri martiri.

Dopo aver fondato la nuova capitale, a Bisanzio (330), Costantino vi iniziò la costruzione di altri santuari cristiani non meno imponenti, di tono imperiale. Cosí come a Roma nel Laterano, fondò a Costantinopoli una chiesa episcopale accanto al Palazzo, e, accanto ad altri palazzi dei quali non abbiamo molte informazioni, una chiesa reliquiario (quella dei Santi Apostoli), che fece riscontro ai santuari dei "luoghi santi" di Gerusalemme e di Roma. Ad Antiochia, a Mambré in Palestina, e molto probabilmente a Treviri, vicino al palazzo imperiale Costantino inaugurò la costruzione di altri santuari di dimensioni egualmente "imperiali": chiese di culto pontificali e chiese-scrigno per reliquie.

A giudicarne dalle descrizioni, dalle fondamenta o dai monumenti stessi, là dove essi ci sono pervenuti, gli edifici cristiani fondati da Costantino erano grandi e concepiti con un senso vivissimo della monumentalità e dell'armonia. L'assenza di volte escludeva dall'arte di tali opere le preoccupazioni maggiori di ordine tecnico, e nulla vi fa pensare a invenzioni di ordine estetico. Questa architettura cristiana era null'altro che una parte dell'architettura romana del tempo, il termine "romano" dovendo però venire inteso in senso generale, poiché da una provincia all'altra le basiliche costantiniane non erano esattamente uguali.

Dev'essere stata costruita da architetti locali, a Gerusalemme, la piú importante opera architettonica costantiniana in Terra Santa, il Santo Sepolcro (detto il *Martyrium*) e la chiesa della Resurrezione sul Golgota (il Santo Sepolcro). Di questo complesso architettonico grandioso, non rimangono che qualche muro e qualche colonna isolata. Non si saprà mai, io credo, se il Santo Sepolcro fosse racchiuso entro una rotonda sin dal tempo di Costantino o poco dopo: sotto Teodosio, la rotonda è espressamente menzionata, e a mio parere (dato il periodo di stasi trascorso fra Costantino e Teodosio) essa risale proprio a Costantino. Se la figlia e la madre di Costantino vennero onorate da mausolei rotondi (a Roma), non è possibile che la tomba di Cristo avesse intorno non altro che un semplice colonnato. Ma l'essenziale, per noi, è che in ogni modo la rotonda del Santo Sepolcro era un'opera del IV secolo. Troppi dati ci mancano per ricostituire con la sola immaginazione questo piccolo edificio che per secoli — dal IV fino all'invasione persiana all'inizio del VII e poi di nuovo, dall'XI in poi, durante le crociate — ha tenuto il primo posto nella gerarchia dei santuari cristiani. Altre rotonde cristiane, però, di poco posteriori e anche contemporanee, e immagini antiche permettono di considerare sicuri alcuni elementi della sua architettura. L'edificio era piccolo, del tipo di Santa Costanza a Roma. Era circolare e con nicchie. Un colonnato, anch'esso anulare, lo divideva in corridoio periferico e in sala rotonda centrale. Al

170. Gerusalemme. Il Santo Sepolcro e la chiesa della Resurrezione sul Golgota: pianta

171. Roma. Santa Costanza: veduta dell'interno (da un'incisione del Piranesi)

172. Roma. Santa Costanza: veduta dell'interno

disopra di questa, una cupola: esattamente sopra il "Santo Sepolcro" propriamente detto. Si tratta di un frammento di roccia intagliata all'esterno, posta sotto un baldacchino a quattro colonne; nell'interno si vedeva, come si vede oggi, il letto sepolcrale di Gesú, mentre davanti all'entrata stava la "pietra caduta," quella che cadde a suo tempo davanti al Cristo risuscitato che lasciava la tomba.

Pensando a questa rotonda — monumento sublime — esaminiamo la rotonda di Santa Costanza a Roma. Mentre il Santo Sepolcro faceva gruppo con la basilica della Resurrezione, a Roma Santa Costanza aveva vicino la basilica di Sant'Agnese (dell'edificio costantiniano non rimangono che un pezzo di muro incurvato, nel coro, e le fondamenta). Si entra nella rotonda attraverso un vestibolo fiancheggiato da nicchie laterali, e poi dal collaterale anulare. Nei muri sono scavate alcune nicchie, due delle quali ancora ricoperte dei mosaici del tempo. Una volta a botte ricopre il corridoio, mentre sostiene, contenendone la spinta, la cupola sopra la sala rotonda centrale. Questa è separata dal corridoio da dodici paia di colonne abbinate, tutte uguali (e sono tutte originali), decorate da splendidi capitelli compositi. Grandi cuscinetti, abbondantemente profilati, si trovano fra i capitelli e i piedi degli archi a tutto sesto poggianti sulle colonne. Un muro diritto, poligonale, alleggerito da finestre, si eleva al disopra delle colonne, e su di esso si scarica il peso della cupola. Un leggero scarto delle colonne introduce assai discretamente un asse in questa costruzione a pianta centrale: infatti, l'arco davanti all'ingresso e quello opposto sono un poco piú larghi degli altri.

174. Roma. Rovine del mausoleo di Sant'Elena

Sotto al secondo di questi archi c'era in origine il sarcofago di porfido, bello e massiccio, di Costantina, la figlia dell'imperatore.

Un'altra rotonda è stata costruita, per volontà di Costantino, come mausoleo per sua madre, Sant'Elena. Sorgeva alle porte di Roma vicino alla basilica cimiteriale dei martiri Santi Pietro e Marcellino, ed è oggi conosciuta col nome di Torre Pignattara. Si tratta di un edificio ottagonale coperto da una cupola del tipo di quella di Santa Costanza, ma poggiante su otto colonne soltanto. Fra le colonne, invece degli archi c'è un cornicione. Le volte a botte sono separate da archi doppi. Infine, un vestibolo con esedre laterali precede la rotonda, come a Santa Costanza.

La costruzione di mausolei, per i membri della famiglia imperiale, faceva parte probabilmente dei doveri del monarca. Divenuto cristiano, Costantino non venne meno a tali doveri, però volle annessi a santuari cristiani i mausolei imperiali,

173. Egitto. Sarcofago di Sant'Elena: cavalieri. Vaticano, Museo Pio Clementino

75. *Egitto. Sarcofago di Costantina: una delle facce laterali con putti in vendemmia. Vaticano, Museo Pio Clementino*

inaugurando cosí un'usanza che si tramandò nei secoli. Eresse anche una rotonda-mausoleo per sé, comunicante con la chiesa dei Santi Apostoli ch'egli cominciò a costruire nella sua nuova capitale, Costantinopoli. Avrebbe dovuto riposarvi circondato dai cenotafi dei Dodici Apostoli, come sovrano "pari agli Apostoli" (isoapostolico), come lo chiamavano, per celebrare in lui il tredicesimo Apostolo, avendo egli evangelizzato l'Impero romano.

Citiamo infine un'ultima rotonda cristiana, che, senza essere sicuramente costantiniana, potrebbe rientrare nella categoria dei mausolei imperiali di cui s'è parlato. È un edificio a cupola ottagonale all'interno e quadrata all'esterno, che si trova a Centcelles presso Tarragona, in Spagna.

Al tempo di Costantino fu anche costruito al palazzo del Laterano, partendo

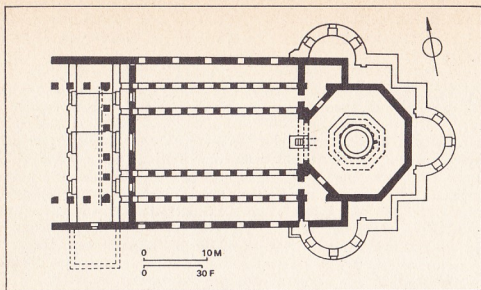
da una sala delle terme, il primo battistero circolare, antenato probabile di tutti i battisteri rotondi che, per secoli e fino al tardo Medioevo, furono costruiti in Italia e in altri paesi dell'Europa occidentale.

Dopo la serie delle rotonde costantiniane, ecco le chiese propriamente dette, che sono tutte basiliche. Prima di precisare il significato di questo termine quando indica una chiesa paleocristiana, ricordiamo i monumenti costantiniani di questa forma.

Accanto al Santo Sepolcro, come abbiamo detto, c'era un'enorme chiesa di forma basilicale chiamata *Martyrium*. Orientata verso ovest dal lato del Santo Sepolcro (dal quale la separava un piccolo *atrium* a cielo scoperto, circondato di portici), questa chiesa era composta da cinque navate, tutte coperte in legno e precedute da un vestibolo che dava sulla grande strada della Gerusalemme romana. La chiesa è andata distrutta al tempo del sacco del 614 compiuto dai Persiani; per questo, per poterla immaginare, è meglio esaminare altre basiliche costantiniane, a Betlemme, a Roma e a Treviri, cosí come abbiamo fatto per l'architettura del Santo Sepolcro, osservando prima le rotonde dei mausolei imperiali.

Basiliche cristiane

Vicino a Gerusalemme è ancora in piedi la sola basilica costantiniana che sia pervenuta quasi intatta fino a noi. È la chiesa della Natività di Cristo, a Betlemme, fondata sotto il regno di Costantino da sua madre, Sant'Elena. Tranne i soffitti, che sono stati rifatti, e l'abside, trasformata sotto Giustiniano nel VI secolo, la chiesa del IV secolo è intatta. Si presenta come una grande sala rettangolare, lunga ma abbastanza larga, divisa in una navata centrale e quattro collaterali da quattro file di colonne massicce, quasi tozze, identiche. I fusti, le basi e i robusti capitelli corinzi attestano un lavoro accurato, probabilmente eseguito dagli operai di un unico laboratorio imperiale largamente sovvenzionato, poiché, diversamente che in tante chiese antiche, anche celebri, nella chiesa costantiniana di Betlemme non vi sono materiali di ricupero. Al disopra delle colonne i muri sono alti e lisci (i mosaici sono posteriori), con molte, ampie finestre, che illuminano bene la navata. Sembrano però un po' troppo alti rispetto alla sagoma schiacciata delle colonne.

A Roma non esiste piú nessuna basilica del IV secolo, e gli storici d'arte debbono accontentarsi di quanto gli archeologi riescono a desumere dalle rovine di questi edifici o da antichi disegni, per ricostituirne la pianta o l'alzato. I dati archeologici bastano per stabilire un fatto capitale (che concorda interamente con ciò che sappiamo attraverso la chiesa della Natività a Betlemme): tutte le chiese fondate da Costantino e da sua madre a Roma, in Palestina, a Costantinopoli, hanno le medesime caratteristiche architettoniche. Sono chiese che, secondo l'archeologia cristiana, si chiamano "basiliche" (termine esistente già prima di Costantino per definire un santuario cristiano, ma che, in antico, designava chiese di forme diverse), cioè sale rettangolari oblunghe divise in tre, o anche in cinque navate parallele, nel senso della lunghezza della sala, mediante file di colonne. La parte centrale, la piú larga, è chiamata navata; le altre, navate laterali o collaterali. All'illuminazione provvedono finestre aperte in tutti i muri esterni, e anche in quelli la-

176. Betlemme. Chiesa della Natività: pianta

terali alla navata centrale, sopra le colonne. Di solito, la porta o le porte d'ingresso, aperte su uno dei lati minori del rettangolo, hanno di fronte l'abside, dove sta il clero durante gli uffici, e davanti alla quale è situato l'altare. Dal IV secolo in poi, qualche volta c'è un rettangolo trasversale davanti all'abside. Si chiama transetto, ma è appena una lontana idea del transetto delle chiese medioevali: può essere stretto, non sporgere ai due lati della basilica, ed essere anche attraversato dalla doppia fila di colonne della navata centrale, che allora continua fino al muro dell'abside.

La storia della basilica cristiana antica ha fatto progressi considerevoli in questi ultimi decenni, soprattutto per quanto concerne gli esempi del V e del VI secolo, che presentano una varietà insospettata di piante e di disposizioni interne, e la diffusione della basilica in tutti i paesi cristiani d'Europa, d'Asia e d'Africa. Ben piú rare, le basiliche del IV secolo fanno prevedere l'espansione immensa che avranno poi nei secoli seguenti e la varietà delle loro caratteristiche secondarie, dato che questa forma di chiesa cristiana appare improvvisamente al tempo delle prime imprese architettoniche di Costantino, simultaneamente a Roma, a Treviri, a Gerusalemme e a Costantinopoli. Sollecitati da ordinazioni imperiali, costruttori di varia origine, e in regioni lontanissime l'una dall'altra, progettano tutti lo stesso tipo di edificio. Questa identità è impressionante ed essenziale, ma non esclude certe differenze notevoli nella scelta e nell'interpretazione di diversi aspetti particolari di questi edifici (absidi, transetti, ingressi, *atria*, eccetera). Si ha l'impressione, ad un tempo, di una specie di tacito accordo sull'adozione della basilica per le chiese cristiane importanti, che però lasciava libertà ai costruttori per la scelta dei singoli elementi architettonici, i quali, cosí, sfuggono (in origine) a una classificazione per "tipi" costituiti.

Una volta, e fino a pochi anni or sono, si pensava che la basilica cristiana (considerata soprattutto a Roma) fosse il risultato di modifiche e di adattamenti successivi della casa romana, o della sala giudiziaria o palatina, o di chiese d'altre confessioni. Ma i monumenti conservati non giustificano l'ipotesi dell'adattamento progressivo, né quella di esperienze sistematiche. Gli architetti costantiniani, tutti e dappertutto, hanno dato forma di basilica ai santuari ordinati da Costantino e da Sant'Elena. Nessuno sembra aver proposto un'altra soluzione o esitato fra varie soluzioni possibili. Hanno forse obbedito tutti a un'esplicita richiesta imperiale? Non se ne trova traccia alcuna, anche ammesso che sia esistita; e la varietà dei caratteri secondari (forme variabili dell'abside, del nartece, degli ingressi; la presenza o l'assenza del transetto, dell'*atrium*, eccetera) sembra opporsi all'idea di direttive imperiali.

È piú probabile che l'ordine di costruire grandi chiese portasse, come naturale conseguenza, a ricorrere a un genere corrente di sale spaziose, quali se ne costruivano per i tribunali e per i palazzi, per gli uffici, per le riunioni di confraternite o di fedeli di una data confessione. In ogni città e in ogni provincia, tale problema architettonico si presentava frequentemente, e lo si risolveva secondo le usanze e i mezzi disponibili, tenendo conto naturalmente del numero delle persone che dovevano trovarvi posto. Gli imperatori costruivano per le folle. La sala basilicale dei palazzi e dei tribunali, con le colonne a separazione delle navate e con le tribune sopraelevate nell'abside di fondo, dev'esser apparsa la piú adatta alle riunioni cristiane. Tutto il resto lo si ignora: per esempio, se, già prima di Costantino, i cristiani non costruissero chiese basilicali, nei periodi di pace. Gli antecedenti degli ambienti per il culto in forma di basilica (attestati sin dal I secolo, a Roma) hanno potuto contribuire a determinare la scelta degli architetti costantiniani. In realtà, si conoscono esempi di ambienti di questo genere, ma di piccole dimensioni, ad uso delle riunioni degli adepti delle Cabirie, di Mitra, dei pitagorici. Il piú celebre, e facilmente visitabile, è la basilica sotterranea del I secolo, destinata al culto neopitagorico, che si trova a Roma, presso Porta Maggiore. A Maktar, in Tunisia, una basilica del III secolo serviva per le riunioni di una confraternita di giovani. Molto piú importante, però, fu l'esempio delle sinagoghe.

Il distacco fra ebrei e cristiani è sembrato sempre cosí totale e cosí antico, che gli storici delle origini dell'arte cristiana non tenevano praticamente in conto alcuno gli antecedenti ebraici. La scoperta di Dura-Europos e della sua sinagoga all'inizio del III secolo ha dimostrato ch'erano in errore, e un errore tanto piú grande, che gli storici della Chiesa e i liturgisti non avevano mai dubitato delle influenze profonde esercitate dal culto sinagogale sul culto paleocristiano. Nulla di piú naturale, dunque, di un'influenza possibile dell'architettura delle sinagoghe su quella delle prime chiese, ed anche — gli affreschi della sinagoga di Dura avendo dimostrato che l'iconografia religiosa ebraica esisteva a quell'epoca — un'influenza del mondo delle immagini ebraico sull'iconografia paleocristiana.

Per quanto concerne l'edificio basilicale applicato alle sinagoghe, a Dura non è stato trovato. Ma, in compenso, gli scavi hanno portato alla scoperta di diverse sinagoghe di tipo basilicale in Galilea. Le piú antiche risalgono all'epoca dei Severi, cioè intorno al 200: per esempio la sinagoga di Cafarnao e qualche altra, già costituite da edifici rettangolari divisi in tre navate nel senso della lunghezza. Nell'abside, un armadio è destinato a contenere il rotolo della Bibbia. Non è l'abside architettonica vera e propria (che comparirà piú tardi, forse sotto l'influenza delle chiese), è piuttosto l'estremità della navata centrale. I lati bassi sono riservati ai

banchi dei fedeli, ma, a quanto sembra da altre chiese e da iscrizioni dell'epoca, gli "anziani" stavano presso la navata centrale, forse nella navata stessa. Ciò che piú distingueva, forse, queste basiliche dalle chiese ebraiche, è che la navata centrale non era sopraelevata rispetto a quelle collaterali, e mancavano quindi anche i muri interni con le finestre. Inoltre, non v'era alcun portico trasversale per collegare fra loro i colonnati delle navate collaterali (si veda la sinagoga di Tell Hûm). Però, tutto sommato, non si tratta che di particolari secondari, e potevano benissimo vedersi solamente in Galilea, come sembrano confermare le grandi sinagoghe della stessa epoca trovate l'una a Ostia e l'altra a Tarso. La seconda era una basilica perfettamente costituita. Ed è normale che l'architettura ebraica per il culto precedesse quella cristiana: lo Stato romano, come abbiamo già detto, riconosceva ufficialmente la religione giudaica e autorizzava, di conseguenza, la costruzione di chiese ebraiche, mentre il culto cristiano non ha potuto godere delle stesse disposizioni se non dopo l'editto di tolleranza del 313.

Quando ci si ricorda di queste leggi romane e si conoscono le sinagoghe a basilica anteriori a Costantino, si tende facilmente a riconoscere in esse i modelli preferiti delle basiliche cristiane. Non appena le leggi di tolleranza furono estese ai cristiani, essi costruirono edifici dello stesso genere, e fu cosa affatto naturale, data l'affinità del culto e, in molte città, i legami etnici che avvicinavano ebrei e cristiani. Nel 400 circa, San Giovanni Crisostomo constatava ancora tale promiscuità. La basilica cristiana compare sotto Costantino, e il legame diretto fra le prime basiliche cristiane e le sinagoghe sembra confermato dal principio che regola l'orientamento dell'edificio e dal modo in cui fu applicato dagli architetti dell'epoca (la porta d'ingresso era rivolta verso Gerusalemme nelle sinagoghe, e verso est nelle basiliche costantiniane). L'edificio basilicale doveva corrispondere alle esigenze del culto ebraico e di quello cristiano, e ciò poteva bastare perché i cristiani lo adottassero, tanto piú che si trattava, come abbiamo visto, di un genere di costruzione diffusa in tutto l'Impero e adattabile a tutte le esigenze. Ma soltanto la scelta di questo schema compiuto da Costantino per le grandi chiese da lui fondate (forse per la chiesa episcopale del Laterano, 312-319) deciderà delle sorti dell'architettura cristiana per secoli, dovunque il cristianesimo penetrasse. In molti paesi, le forme proposte dagli architetti di Costantino continueranno a servire, senza mutamenti sensibili, fino all'inizio del Medioevo; altrove, come a Costantinopoli, resteranno predominanti fino al VI secolo.

7. *Tell Hûm. Sinagoga: pianta*

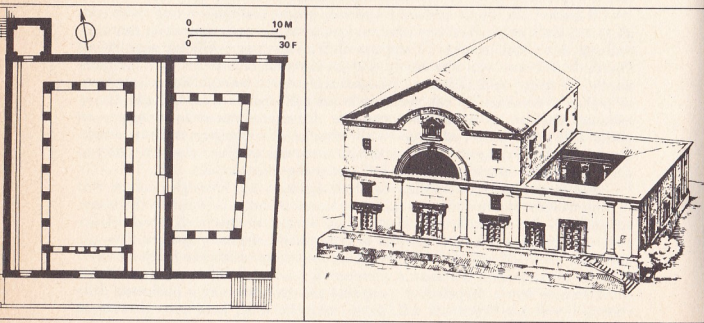
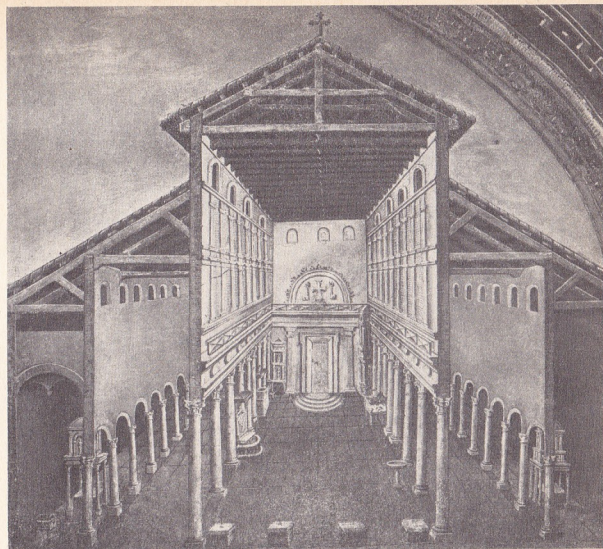
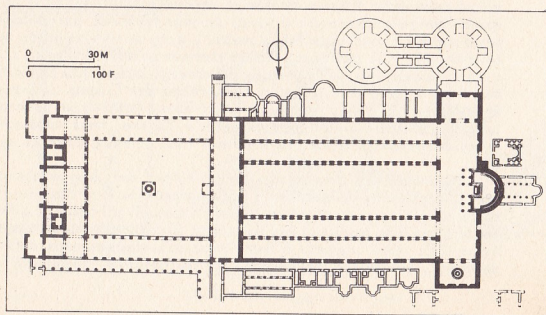
178. *Tell Hûm. Sinagoga: ricostituzione*

Patrocinata dagli imperatori, la basilica in breve si impone, e rapidamente verranno eliminati tutti gli altri tipi possibili di edifici per il culto cristiano, ad eccezione dei locali con funzioni particolari, come i battisteri e i *martyria.*

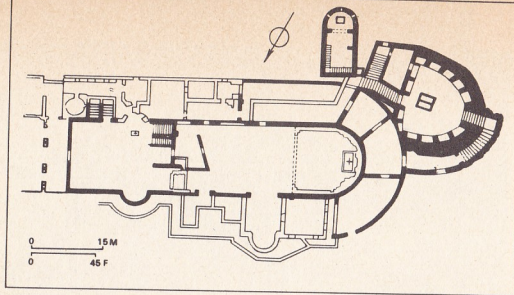
Le chiese del IV secolo

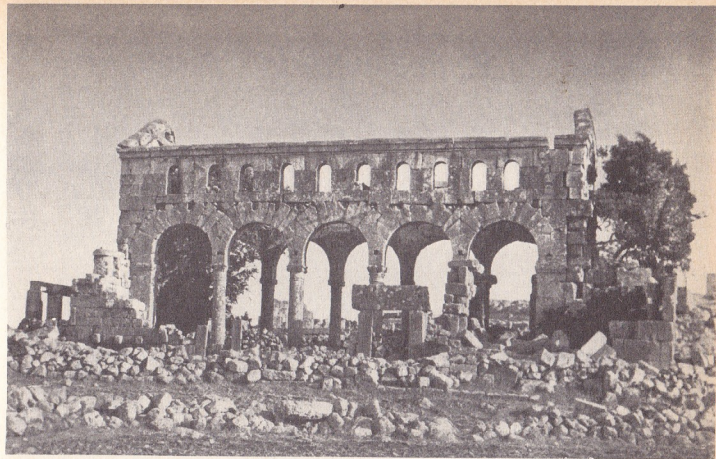
Il deplorevole stato di conservazione della maggior parte delle chiese cristiane del IV secolo, delle quali non si conosce altro che qualche rovina (e talvolta qualche disegno del Rinascimento), non permette, in generale, uno studio approfondito delle caratteristiche regionali delle basiliche. Certi tratti, però, si possono osservare qualche volta, come per esempio a Roma, o in Siria. Nei due paesi, i caratteri particolari delle basiliche cristiane risalgono probabilmente ai modelli non cristiani dell'architettura locale da cui derivavano. Della prima chiesa cattedrale di Roma, la basilica del Laterano, si sa che, ricavata fra il 312 e il 319 entro un palazzo dell'imperatore, aveva cinque navate e un transetto. Una pittura murale alla quale collaborò forse Gaspard Poussin (1635-1640) permette di farsi un'idea dell'arco trionfale, della grande abside e degli alti archi della grande basilica, prima della trasformazione che questo bell'edificio costantiniano avrebbe subíto piú tardi (verso il 1650).

Grazie alla pianta e ai disegni di Alfarano (XVI secolo), noi sappiamo che San Pietro in Vaticano (dopo il 326, e forse dopo il 333) era una basilica a cinque navate, divise da quattro colonnati, due dei quali, quelli interni, portavano un'architrave, e gli altri due, quelli esterni, degli archi. I muri interni sopra queste divisioni erano molto in alto e con finestre relativamente piccole, infine uno stretto spazio trasversale attraversava le navate dal muro dell'abside, con una leggera sporgenza rispetto ai muri esterni della navata. Il muro del coro era piatto, tranne che nel mezzo, dietro la confessione, dov'era sistemata un'abside sporgente. Un *atrium*, o corte circondata da quattro portici, precedeva gli ingressi della basilica, che aveva l'abside a ovest, come la basilica costantiniana del Golgota a Gerusalemme. Questo genere di basilica, con le sue cinque navate (altre chiese ne avranno soltanto tre), un transetto in leggera sporgenza e l'*atrium*, verrà adottato in altre chiese di Roma, cominciando da San Paolo fuori le Mura, costruita sotto Teodosio.

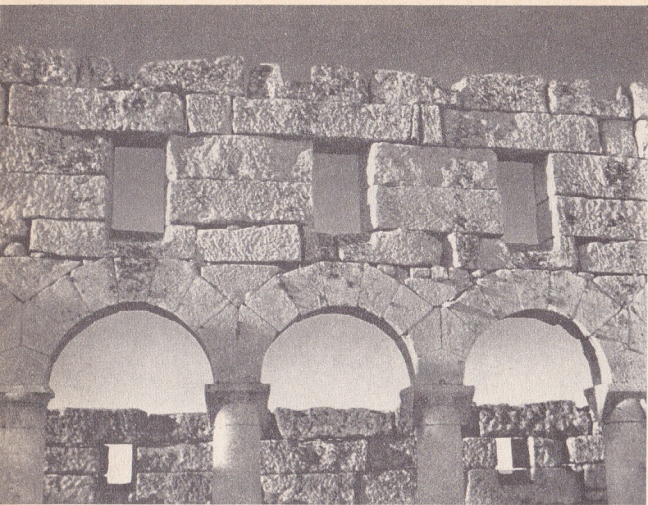
Sempre a Roma, c'era un altro tipo di basilica, che, dopo un certo successo nel IV secolo, verrà abbandonato. I quattro esempi che se ne conoscono (rovine e scavi), si trovano *extra muros* nei cimiteri romani. Il piú famoso è sulla via Appia: si tratta della basilica di San Sebastiano, risalente all'epoca costantiniana. Le rovine della chiesa originaria di Sant'Agnese, sulla via Nomentana, sono anch'esse importanti, sebbene non rappresentino che un frammento insignificante della ba-

179. G. Poussin (attribuito a): San Giovanni in Laterano (prima del rifacimento). Roma, San Martino ai Monti

181. Vaticano. San Pietro: veduta dell'interno dell'antica basilica, da Tiberio Alfarano

silica, ch'era dello stesso tipo di quelle di San Lorenzo in Campo Verano e dei Santi Pietro e Marcellino. L'originalità di questo genere di chiesa è nella disposizione dell'abside, che è a semicerchi e occupa tutta la larghezza della basilica: i muri laterali della navata si raccordano in un primo semicerchio, e quelli dei collaterali in un secondo, piú grande. Si forma cosí un deambulatorio circolare; all'esterno, l'abside appare come un muro di circo, o di anfiteatro. Lo si vede dalla pianta, e meglio ancora guardando dall'esterno le rovine dell'immensa abside di Sant'Agnese (chiesa primitiva, a fianco della rotonda di Santa Costanza; da non confondere con la basilica posteriore di Sant'Agnese, tuttora esistente).

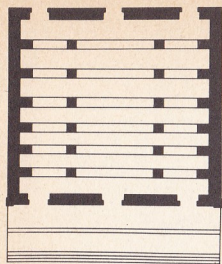
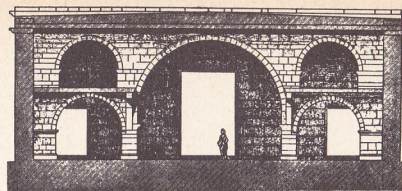
Costantino, lo vediamo ancora all'opera nella città imperiale di Treviri. Accanto al suo palazzo egli fa sorgere un'enorme basilica a tre navate (l'abside della quale dev'essere stata ricostruita alla fine del IV secolo) preceduta da un *atrium*. Vicino, un'altra basilica a tre navate fu aggiunta alla prima, anch'essa preceduta

182. *Roma. Basilica di San Sebastiano: pianta*

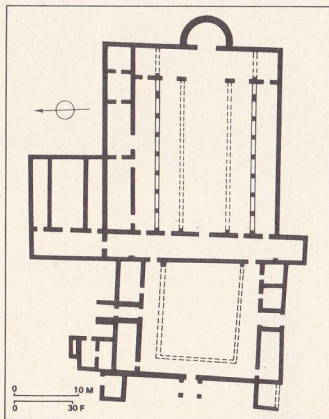
. *Roma. Sant'Agnese: rovine dell'abside della chiesa primitiva*

184. *Kharab Shems. Basilica, navata: colonnato sud*

da un *atrium*. L'insieme riprendeva su scala colossale il raggruppamento delle due chiese episcopali che si vede ad Aquileia; e perfino il posto dov'è situato il battistero, fra le due sale basilicali, è lo stesso. Si ignora la data precisa di questo complesso, fondato verso il 326.

In Siria, bisogna distinguere i monumenti del nord e quelli del sud del paese. Nel nord, fra molte chiese in rovina che ancora vi si trovano, sette o otto potrebbero risalire al IV secolo ed anche all'epoca anteriore al nuovo impulso dato da Teodosio al cristianesimo. Una di queste chiese è datata in un'iscrizione (Fafirtin, 372); altre si possono attribuire a quest'epoca per ragioni di forma e di tecnica: Sergilla, Ruweha, Simkhar, Kharab Shems, Brad, ecc. Tutte si somigliano. Sono basiliche a tre navate con due colonnati ad archi su cui poggiano muri a finestre. I tetti erano sempre a capriate. La costruzione a pietre apparecchiate è assai accurata; ancora si può ammirare qualche frammento di facciata, con porte a inquadratura scolpita e frontone triangolare, sul quale posava il tetto. Ma la particolarità maggiore di queste chiese è nella forma dell'abside, che sembra derivata dagli edifici romani della Siria (vedi i piccoli santuari pagani del II e del III secolo a Es Sanamein, Slem, Qanawat, Mismiyeh): la navata centrale termina in un'abside semicircolare, come a Roma e altrove. Ma quest'abside non sporge all'esterno (sia che non vi si veda o che non vada oltre il muro piatto della facciata, come a Fafirtin), mentre all'interno è fiancheggiata da due muri che separano le navate collaterali da due piccoli ambienti disposti alla loro estremità da una parte e dall'al-

185. Ruweha. Chiesa sud, navata: colonnato sud

tra dell'abside. A qualsiasi uso servissero questi locali (nelle chiese fungevano da sacrestia, da cappella delle reliquie, e nel VI secolo da *diaconicon* e da protesi), l'abside di queste basiliche cristiane forma un massiccio che è una specie di edificio autonomo. Meglio che altrove, in Siria questo particolare permette di spiegare l'originalità della versione locale della basilica cristiana, con probabili antecedenti dell'architettura siriana.

Fra le rovine delle chiese del IV secolo, nella Siria meridionale, due sono datate da iscrizioni (Oumm El Jimâl, chiesa di Julianos del 344 (?); cappella a Der El Kahf, 365-375) e altre tre o quattro risalgono pure al IV secolo. Si tratta di edifici ad ambiente unico, e di due esempi di disposizione basilicale a tre navate (Nimreh e Tafha). L'abside varia dall'uno all'altro. Lo schema tripartito, come nella Siria del nord, appare varie volte, e il suo adattamento a chiese a navata unica rende particolarmente evidente il carattere autonomo di questo genere di abside massiccia (Oumm El Jimâl, chiesa di Masechos). Nella chiesa di Julianos c'è un'abside semicircolare sporgente larga quanto la navata (unica), e ricorda, in

187. *Shaqqa. "Basilica" profana: pianta*

188. *Shaqqa. "Basilica" profana: sezione trasversale*

189. *Efeso. Chiesa della Vergine (antico ginnasio trasformato in chiesa basilicale): pianta*

190. *Epidauro. Chiesa e battistero: pianta*

tal senso, San Sebastiano di Roma. Infine, nelle due basiliche a tre campate, c'è ancora l'abside sporgente, ma che non oltrepassa la larghezza della navata centrale (schema corrente dappertutto, nell'occidente della Siria). Ciò che rende preziosi per lo storico i santuari arcaici della Siria settentrionale è però la loro stretta somiglianza con edifici civili del III secolo nello stesso paese. A Shaqqa, in particolare, esistono due costruzioni civili precristiane, di cui l'una, il gruppo chiamato "Quisariyeh," offre esempi di sale a navata unica, e una "basilica" profana del III secolo, esempio di sala a tre navate, che trovano riscontro esatto nelle chiese cristiane del IV secolo (chiesa di Julianos e chiesa di Tafha). La continuità viene stabilita, qui meglio che altrove, dall'originalità dei metodi dei costruttori di tutti questi edifici, precristiani e cristiani.

Infatti, nella Siria del sud, regione basaltica, i metodi indigeni sono di una straordinaria stabilità. Muri e coperture sono costruiti in blocchi di lava, le lastre della copertura poggiano su mensole piú o meno sporgenti. "Si ottengono cosí ambienti di lunghezza illimitata, ma dalla larghezza fissata una volta per tutte dalle dimensioni massime delle lastre" (3 metri al massimo, secondo J. Lassus). Dall'inizio dell'occupazione romana in poi, i Siriani di questa provincia son riusciti a perfezionare questo sistema aumentando il numero degli archi successivi nell'interno degli edifici, e utilizzandoli come appoggio per le lastre delle loro coperture piatte. Quando venne loro l'idea di aprire tre archi successivi nel medesimo muro divisorio, giunsero a costruire una specie di basilica a tre navate; Shaqqa ne è un esempio, civile, del II secolo, e Tafha un esempio cristiano (data incerta: mentre il Lassus l'assegna al V secolo, Butler la cita accanto a edifici cristiani del IV; a me pare piú verosimile quest'ultima data). La dimostrazione della continuità, su scala regionale, è qui perfetta, e da questo punto di vista simili esempi hanno un interesse che supera quello dei problemi specifici della Siria meridionale. L'architettura cristiana di questa provincia, invece, dove la volontà di erigere basiliche a tre navate si manifesta come altrove, non ha mai esercitato alcun influsso al di là dei confini della Siria meridionale. Al contrario, sin dal V secolo, s'è cercato di dimenticare la tradizione locale, per meglio imitare le basiliche delle altre province.

Di tutte le province dell'Impero, la Siria è la sola ad aver conservato, in rovine piú o meno importanti, una serie di basiliche del IV secolo. In altre province erano state costruite, alla stessa epoca, grandi e belle chiese cristiane, in forma di basilica. A Efeso, sin dal IV secolo, per erigere una grande chiesa basta costruire due file parallele di colonne nella sala di un *gymnasium*. Ciò fa capire come la sala basilicale sembrasse già la piú appropriata per una chiesa cristiana. A Corinto, a Epidauro, sono state dissepolte le piante di grandissime basiliche a cinque navate, di un tipo analogo a quello delle basiliche romane, e tuttavia diverso. Le piante fanno anche vedere come il santuario propriamente detto fosse inserito in un complesso piú considerevole di edifici secondari. A Corinto, esso comprende una cappella adiacente a una navata collaterale della basilica, che deve esser servita da *martyrium*, cioè da luogo di culto di un corpo santo. Durante l'epoca teodosiana questo genere di culto e gli edifici che gli erano consacrati hanno avuto una straordinaria diffusione. Nella storia dell'architettura cristiana, si trovano nel V e nel VI secolo i *martyria* piú belli, e si pone il problema della loro influenza sull'arte monumentale cristiana. Ma il IV secolo ha visto sorgere i primi edifici a

1. Salona. Quartiere del vescovado: pianta generale

192. Salona. Quartiere del vescovado, battistero: pianta

193. Antiochia-Kaussié. Martyrium cruciforme di San Babila: pianta

194. Orléansville. Chiesa di Saint Réparatus: pianta

pianta centrale, tipici dei *martyria*, come la rotonda del Santo Sepolcro e il *martyrium* di Corinto. Vi s'aggiunga l'edicola a croce libera, assai modesta, costruita alle porte di Antiochia (ad Antiochia-Kaussié) alla fine del IV secolo per custodirvi le reliquie di San Babila. Sempre nel IV secolo alcuni santuari di pianta piuttosto insolita vennero sostituiti da basiliche (vedi, alla pagina accanto, le piante di Salona).

Nell'Africa del nord, molte grandi basiliche furono costruite nel corso del IV secolo. Sono tutte in rovina, al punto che è assai difficile poter immaginare come fossero; però si può almeno rilevarne le dimensioni considerevoli e la varietà delle disposizioni dei particolari: il numero dei collaterali, la sistemazione dei vestiboli, degli *atria*, dei battisteri, e soprattutto dei cori piú o meno sopraelevati e sporgenti verso la navata. Dappertutto, ambienti secondari inquadravano le basiliche, ma tali costruzioni annesse non sono necessariamente della stessa epoca del santuario propriamente detto. Nello stato in cui si trovano attualmente, le basiliche africane del IV secolo danno uno scarso apporto alle nozioni dello storico dell'arte cristiana monumentale.

196. Salona. Pianta insolita trasformata in pianta basilicale regolare (terzo stadio)

197. Tebessa. Basilica cristiana: atrium

198. Tebessa. Basilica cristiana: navata

Tra tutti gli esempi di quest'epoca quelli che rappresentano il maggiore interesse sono le chiese di Timgad, basilica Ovest, Damus el-Karita, Ippona, Orleansville. Ma è soprattutto Tebessa che ci può dare un'idea molto chiara della disposizione di un gran numero di architetture cristiane, con basilica, *atrium* e dipendenze diverse.

L'editto di tolleranza e la conversione degli imperatori sembra abbiano avuto minore influenza sulla scultura e sulla pittura cristiane che sull'architettura. I grandi e i piccoli santuari cristiani sorti nel IV secolo non hanno fatto alcun posto alla scultura (salvo nella decorazione dei mobili liturgici), e sembra che le immagini religiose a mosaico vi fossero rare. Ne sono rimasti, comunque, due esempi notevoli nei mausolei, l'uno a Santa Costanza a Roma, e l'altro a Centcelles presso Tarragona, in Spagna.

200. Centcelles. Volto di bambino

201. Treviri, palazzo imperiale. Volto di bambino

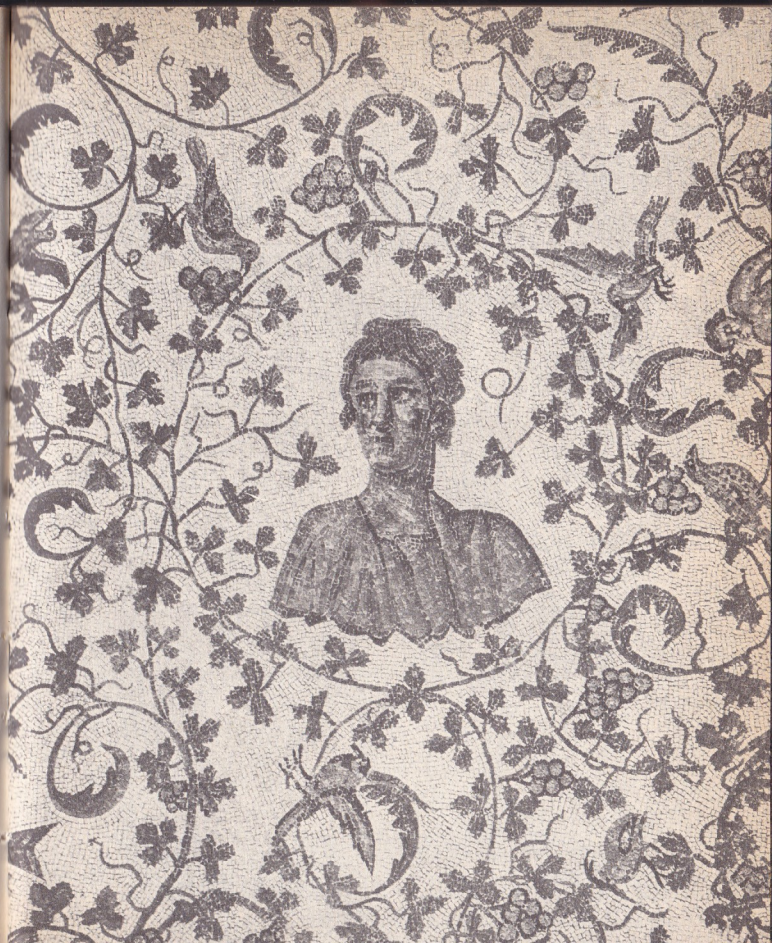
202. Roma. Santa Costanza: volta anulare (particolare): uccelli fra rami, festoni, oggetti

I mosaici di Santa Costanza

A Santa Costanza si ammirano i mosaici su fondo bianco della volta del corridoio anulare, che in parte sono puramente decorativi, in parte sono a motivi di putti e di viticci, come se ne trovano sui sarcofaghi e nelle catacombe. Ve ne sono anche sui rilievi del grande sarcofago della principessa Costantina, e proprio in simmetria con questo sono disposti i pannelli dei mosaici. L'arte dei quali è del tutto affine a quella dei pavimenti romani a mosaico, confermando l'ipotesi di una corrispondenza fra la decorazione delle volte e quella del suolo ch'esse coprono, sebbene, a Santa Costanza, i mosaici esistenti non siano piú quelli originali. I mosaici recentemente scoperti a Cherchel sono quasi una copia dei mosaici delle volte di Santa Costanza. I mosaici parietali e quelli della calotta centrale di Santa Costanza sono, purtroppo, scomparsi. Però, attraverso certi disegni del Rinascimento si riesce a riconoscerne il soggetto generale: al disopra di un corso d'acqua dove guazzano putti e animali acquatici, si vedevano scene bibliche con diverse figuri-

203. Roma. Santa Costanza: volta anulare (particolare)

ne. In questo edificio costantiniano, dunque, l'iconografia cristiana occupava ancora ben poco posto: poche immagini di dimensioni modeste.

Del IV secolo, e forse piú tarda, è la decorazione a mosaici con grandi figure, in due grandi nicchie simmetriche del muro circolare della rotonda. Lo stile di queste opere non ha nulla a che fare con quello dei mosaici delle volte e della calotta; probabilmente riflette l'arte delle grandi composizioni dell'abside delle prime chiese costantiniane di Roma: San Giovanni in Laterano o San Pietro in Vaticano. Simmetriche, le due composizioni raffigurano visioni che fanno riscontro l'una all'altra: Dio consegna la legge a Mosè, Dio consegna la legge a Pietro in presen-

204. Roma. Santa Cost

205. Roma. Santa Costanza, volta anulare (particolare): medaglioni con Amorini volanti, figurine, uccelli

206. Roma. Santa Co

207. Roma. Santa Costanza: Cristo consegna la Legge a Mosé

za di Paolo. L'esecuzione è mediocre, e i cattivi restauri contribuiscono anch'essi a squalificare queste due immagini di teofanie, come se ne vedevano sui sarcofaghi e nelle catacombe del IV secolo. Le une e le altre raffigurano la maestà divina al modo delle immagini imperiali.

Un solo mosaico può essere avvicinato a quello di Santa Costanza. Si trova sulla cupola di un mausoleo cristiano del IV secolo a Centcelles in Spagna, presso Tarragona. È possibile che il monumento contenesse le spoglie del figlio minore di Costantino, Costante I, assassinato nel 350 nella regione dei Pirenei. Si tratta comunque di un'opera dell'epoca costantiniana, purtroppo in pessimo stato di conservazione. Disposti in scomparti l'uno sopra l'altro, i mosaici rappresentano, in forma di fregio, soggetti funerari, pagani e cristiani, e qualcuna delle scene del ciclo della salvazione (Daniele nella fossa dei leoni, i tre Ebrei nella fornace), ciclo che di continuo si ritrova sui sarcofaghi e nelle catacombe. Queste opere sono state eseguite probabilmente da mosaicisti locali; sono molto belle, ma forse annunciano, meglio dei mosaici costantiniani di Roma, l'evoluzione ulteriore dello stile.

208. Medaglia di Costante I: l'Imperatore Costantino I e i suoi figli. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

L'arte trionfale degli imperatori

Sotto i figli di Costantino e i loro successori immediati, cosí come sotto Teodosio, l'arte trionfale degli imperatori è giunta alla sua piú completa espressione. Era un'arte pagana nelle origini e nello spirito. Ma sono stati i primi imperatori cristiani a farsi magnificare dal maggior numero di formule iconografiche, sia antiche, anteriori alla conversione, sia in versioni cristiane nuove o di invenzione cristiana recente. Quest'arte trionfale deve essere fiorita soprattutto al "Sacro Palazzo" a Roma, a Costantinopoli, a Treviri, ad Antiochia. Ma i mosaici e i dipinti, le statue e i rilievi che vi si trovavano sono andati tutti perduti, insieme ai palazzi stessi. Siamo quindi costretti a ricorrere alle repliche delle opere scomparse: copie di statue di imperatori e imperatrici, e piccoli rilievi delle medaglie imperiali.

Il IV secolo dev'essersi servito ancora spesso della statuaria ufficiale per riprodurre l'effigie dell'imperatore e anche, piú di rado, quella dell'imperatrice sua sposa: in grandezza naturale o in dimensioni colossali, in piedi o a cavallo. Qualcuna di queste statue è meritatamente celebre, come la statua di Costantino davanti alla basilica del Laterano, la testa di Niso (al Museo Nazionale di Belgrado), la testa colossale di Costantino I al Palazzo dei Conservatori a Roma, la statua piú grande del naturale, di un imperatore sconosciuto, a Barletta, la statua di Giuliano l'Apostata al Louvre, volto espressivo ma duro, per via dell'applicazione sistematica della frontalità simmetrica, nei grandi occhi aperti: tutto contribuisce a esprimere la sovrumana grandezza del monarca.

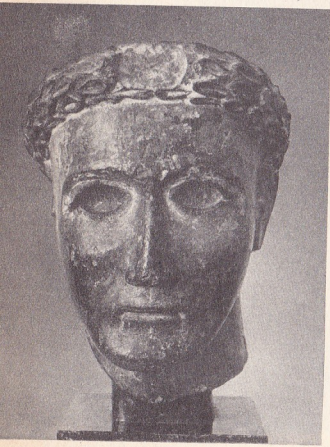
211. L'Imperatore Valentiniano I (?) (particolare). Barletta

Altri ritratti imperiali, spesso notevoli, si trovano su grandi medaglioni in oro che i sovrani del IV secolo offrivano agli amici e ai capi barbari che si mettevano al servizio dell'Impero. Anche qui, sul rovescio delle medaglie, fiorisce l'immagine simbolica della gloria imperiale — iconografia originale, mezzo simbolica mezzo realista — che, nel suo insieme, è come un linguaggio che tutti dovessero conoscere, a quell'epoca. Ne è la prova l'uso che se ne fa, in quegli stessi anni e dopo, adattandolo ai temi cristiani, come la "Maestà di Dio," la "Resurrezione" di Cristo e dei morti, la "Parusia."

10. Testa di Costantino I. Belgrado, Museo Nazionale

212. Medaglia di Costante I: busto dell'Imperatore. Parigi, Bibliothèque Nationale

213. Medaglia: imperatore romano in trono fra due guardie del
L'Aja, Gabinetto delle Medaglie

214. Moneta: apoteosi di Costantino. Parigi. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

-216. Testa dell'Imperatore Massimino Daia. Berlino, Staatliche Museen

217. Medaglia: Costantino I incoronato dalla mano di Dio. Vienna, Kunsthistorisches Museum

218-219. *Medaglia: busto di Costanzo Cloro: suo ingresso trionfale in Londra. Arras, Museo municipale*

. *Medaglia: imperatore vittorioso. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médaill*

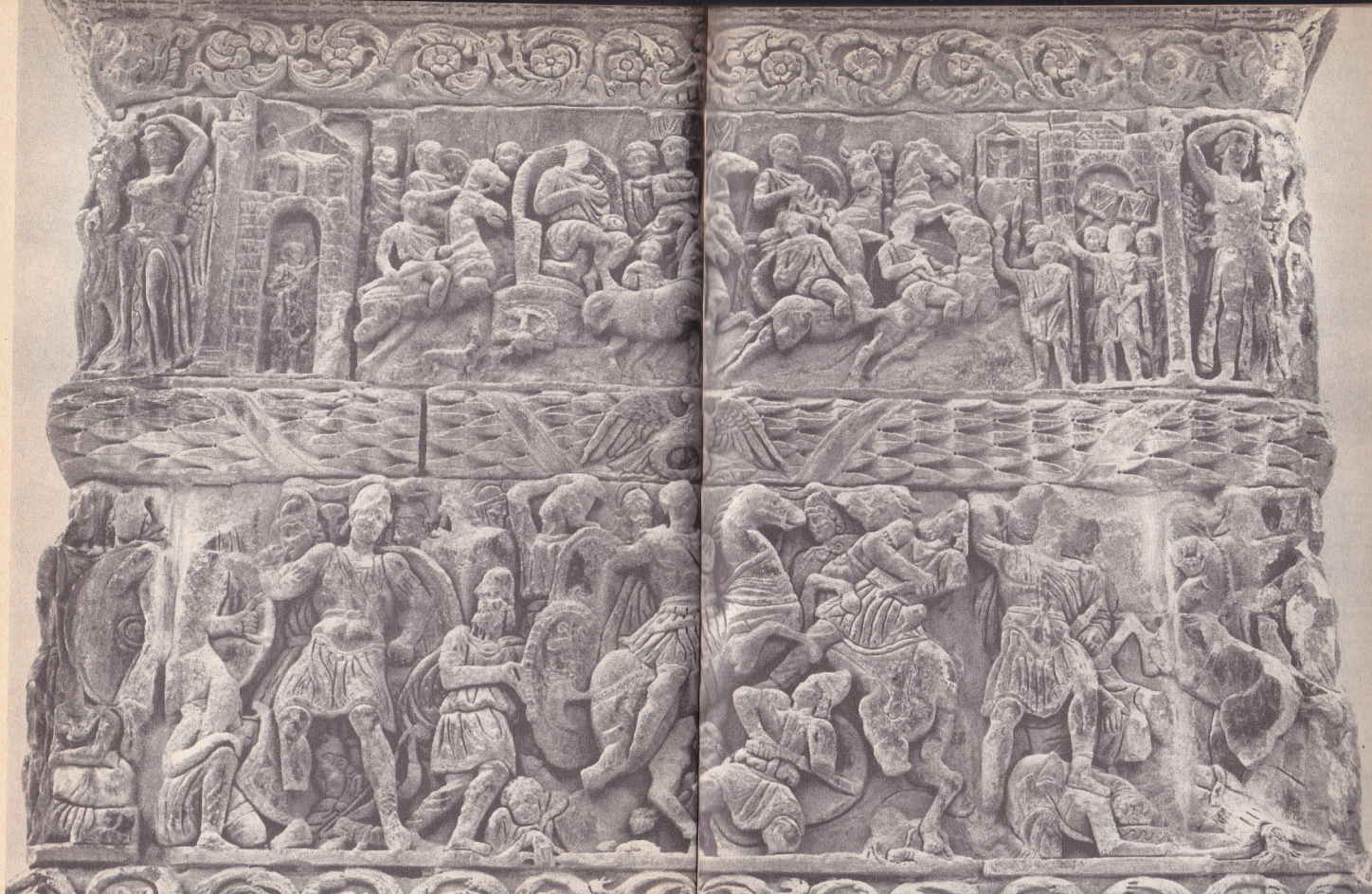
221. *Medaglia: l'Imperatore Valente. Vienna, Kunsthistorisches Museu*

223. *Roma. Arco di Costantino (particolare): discorso dell'Imperatore*

I cammei e altre categorie della glittica di lusso offrono altri esempi di questa stessa arte, che aveva come centri principali i palazzi imperiali e gli studi degli artisti ai quali venivano ordinate o richieste le opere. Si noti in particolare il bel cammeo del Museo Nazionale di Belgrado, raffigurante un imperatore (Costantino I?) a cavallo. Un altro cammeo celebre è al Cabinet des Médailles a Parigi. Di qualche anno anteriore al precedente, dà una versione feroce del tema della Vittoria imperiale, presentando il carro del monarca in atto di passare sui cadaveri ammucchiati dei nemici di Roma vinti. Il tono livido della pietra contribuisce all'effetto di massacro, il vincitore essendo Licinio, uno dei colleghi, e poi dei nemici pagani di Costantino.

È legittimo paragonare il cammeo di Licinio alle scene di combattimenti e di vittorie, di processioni trionfali, e alle scene di liberalità degli imperatori, che si trovano sugli archi di trionfo di Galerio a Salonicco e di Costantino a Roma. A Roma, e piú ancora a Salonicco, l'amministrazione del Senato e della Corte aveva deciso di trasformare i muri degli archi in pagine monumentali, con un gran numero di immagini narranti eventi e gesta degli imperatori celebrati. Il genere descrittivo vi predomina, e il desiderio di rappresentare tutto nuoce alla qualità dell'esecuzione. Con mano abbastanza rozza, scultori di pari forza e poco attratti dalla tradizione classica hanno raffigurato persone e cose. Non si tratta dell'urto drammatico dei combattenti, ma della vittoria già acquisita dai Romani condotti da Costantino o da Galerio, ch'essi cercavano di mettere in evidenza. I costumi, le armi, gli animali esotici portati come offerta all'imperatore trionfante sui Parti, cioè il particolare

224. *Medaglia: due imperatori regnanti insieme, seggono sullo stesso trono. Vienna, Kunsthistorisches Museum*

225. *Salonicco. Arco di Galerio (particolare)*

226 - 227 Salonicco. Arco di Galerio (particolari)

228. Roma. Catacombe della Via Latina: sala N, veduta parziale

. Roma, Arco di Costantino (particolare): la Battaglia del ponte Milvio

materiale tipologico, piú dei tratti individuali di un volto o delle peculiarità individuali di un corpo: ecco ciò che merita di essere perpetuato nell'opera d'arte. Gli uomini e gli eventi si trovano classificati secondo i temi convenuti, e i rilievi degli archi non hanno altra pretesa che di riunire e comporre narrativamente gli elementi scelti, che dovevano servire a glorificare Costantino o Galerio alla fine di una campagna vittoriosa.

Gli storici d'arte tengono in gran conto questi due cicli di rilievi narrati di stile rozzo, perché vi si può perfettamente osservare come l'estetica classica abbia perduto prestigio anche nei centri piú vicini al governo dell'Impero, e perché lo stile dei rilievi fa supporre un ricorso agli artigiani di provincia: testimonianza preziosa dell'influenza degli artisti provinciali sull'arte delle capitali.

La parte che essi hanno sostenuto nella disgregazione della tradizione classica nella scultura è illustrata a meraviglia dai rilievi dei due archi.

Da qualche anno, una scoperta compiuta sull'area del palazzo di Galerio a Salonicco ha rivelato un altro pezzo non meno caratteristico di questo genere di scultura ancora pagana, ma contemporanea della prima scultura cristiana. È un arco scolpito che faceva parte di un monumento sconosciuto. Vi si ammirano tappeti di porpora e rilievi figurati, e particolarmente le *imagines clipeatae* di un imperatore (Galerio?) e di una personificazione di città (Salonicco?), sorrette al disopra del capo da genietti alati in berretto frigio.

230. Roma. Ipogeo degli Aurelii: Cristo fra gli Apostoli

Le pitture delle catacombe

Per il IV secolo, è ancora Roma la città dove si può esaminare il maggior numero di monumenti conservati, e in gran parte essi rimangono nei cimiteri sotterranei, come nel secolo precedente. Insieme a quelle architetture non sotterranee, che oggi sono scomparse, sono andate perdute anche tutte le opere che erano servite a decorarle.

I cimiteri cristiani di Roma e di Napoli non sono mai serviti tanto quanto nel IV secolo, e, con l'uso, generalizzato, delle gallerie sotterranee, si conservò e si estese quello di sistemarvi sarcofaghi scolpiti e di decorare con dipinti religiosi i muri della camera funeraria o dell'arcosolio sepolcrale. Molte di queste pitture si sono conservate, e la maggior parte sono imitazioni di prototipi del III secolo. Per esempio, i soffitti e i muri dei *cubicula* del *Coemeterium Majus* o delle catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, che appartengono a quest'epoca avanzata. La loro arte non ha seguíto un'evoluzione sistematica: vi si notano alti e bassi, affreschi curati e pitture piú o meno rustiche; ma ci si attiene generalmente ai tipi fissati prima di Costantino. Sono di moda cornici dipinte piú pesanti (come agli inizi dell'Impero), di cui si imita il rilievo; figure di dimensioni superiori e che, anch'esse, sono piú modellate, piú veriste. Le solite scene della Sacra Scrittura sono ora interpretate da personaggi in carne ed ossa, e, spesso, i ritratti vi sono assai vivi. Accentuando una tendenza manifestatasi fin dal III secolo, si giunge a immagini concrete e individuali come i ritratti funebri delle due ragazze delle catacombe di Trasona

. Roma. Catacombe di Domitilla: Veneranda introdotta in cielo da Santa Petronilla

232. Roma. Catacombe dette "Coemeterium Majus": Vergine orante col Bambino

e a quella del *Coemeterium Majus*, che raggruppa sotto un unico arcosolio tre busti di oranti: i due sposi che devono essere sepolti sotto l'arcosolio stesso, e, fra loro, con due monogrammi di Cristo ai lati, una terza figura orante, una donna davanti alla quale appare il busto di un bambino. Si tratta probabilmente della Madonna con Gesú; ma nulla impedisce di pensare che si tratti invece di una donna qualsiasi morta con il suo bambino (i musei di Aquileia e di Sofia posseggono stele funerarie del II e del III secolo, con i busti di una madre e del suo bambino). Questo è, in ogni caso, un eccellente pezzo di pittura, che dimostra una viva ricerca della verosimiglianza, nella cura con cui il pittore ha voluto e saputo modellare la testa della madre. Siamo lontanissimi, qui, dagli schizzi rapidi dei frescanti del III secolo, con i loro oranti anonimi e quasi immateriali.

Nelle catacombe di Domitilla, nella lunetta di un piccolo arcosolio, si riesce a decifrare la famosa scena della defunta Veneranda che, nell'aldilà, viene accolta da Santa Petronilla. È un altro ritratto molto preciso, e l'opera è assai bella, di tono monumentale nonostante le piccole dimensioni. La presenza di una santa e della sua immagine ci avvicina al culto dei santi, che avrà un grande impulso nell'ultimo quarto del IV secolo. Si è pensato di poter datare questo dipinto alla seconda metà del secolo (356); un'iscrizione di quest'anno, raccolta nella stessa stanza e fissata poi accanto all'affresco, è probabilmente vicina alla data in cui esso fu dipinto.

233. Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino. cripta dei Santi (particolare).

Veneranda e Santa Petronilla hanno, sull'affresco, un portamento monumentale, e questo potrebbe far pensare che si tratti dell'imitazione di un mosaico o di una pittura murale che si trovassero in un santuario sopraterra. La stessa ipotesi è stata avanzata per spiegare l'origine di un genere di pittura delle catacombe, che appare solo nel IV secolo: le immagini di Cristo con gli Apostoli. Qualche volta tutte queste figure sono in piedi, come su un celebre soffitto delle catacombe dei Santi Pietro e Marcellino.

Altrove, come ad esempio nel cimitero di Commodilla, Cristo è seduto in mezzo agli Apostoli in piedi; infine, talvolta — Domitilla, Giordani, — Gesú e i suoi discepoli sono tutti seduti. Qualunque sia il significato esatto di questi gruppi (Cristo che insegna, Cristo e gli Apostoli come giudici), le pitture hanno l'accento monumentale che si ritrova nei mosaici dell'abside delle basiliche paleocristiane (cappella di Sant'Aquilino a San Lorenzo, eccetera), e si ritiene, a ragione, che in essi si trovino i modelli delle pitture delle catacombe. L'abside della basilica del Laterano ha forse fornito questo modello, come quella di San Pietro può aver dato, con il mosaico della "Consegna della Legge," il modello di una delle due piccole esedre di Santa Costanza. In un caso preciso, quello dell'affresco del soffitto delle catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, l'imitazione di una decorazione d'abside è innegabile. Vi si ritrova, infatti, la caratteristica sovrapposizione di due scomparti con immagini simmetriche: Cristo e gli Apostoli; l'Agnello e i santi. L'o-

234. Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, cripta dei Santi: Cristo fra San Pietro e San Paolo, al disopra dell'Agnello divino

237. Roma. Catacombe di Commodilla: busto di Cristo

238. Roma. Catacombe di Domitilla: Cristo insegna fra gli Apostoli (particolare)

239. Roma. Catacombe dei Giordani: Daniele nella fossa dei leoni

240-241. *Roma. Confessione sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo: figure in piedi e cervo che si disseta. Decollazione di tre Santi*

pera è assai bella, e fa pensare a ciò che doveva essere la decorazione delle absidi basilicali nel IV secolo.

Un secondo affresco di catacomba, oggi perduto (abside della cappella di Santa Felicita nelle catacombe Massimo), costituiva un altro esempio di imitazione dello stesso genere, piú evidente che mai. Questa volta si imitarono, non solo il gruppo dei santi in Paradiso, la fenice e il Cristo, ma anche l'agnello e le pecore di un affresco sopra l'abside: cioè lo schema completo della decorazione absidale di una basilica romana.

Un terzo esempio, infine, è il piú commovente, perché si tratta di pitture del IV secolo che tappezzano ancora i muri di una *confessione*, minuscolo locale disposto immediatamente sotto la basilica paleocristiana dei Santi Giovanni e Paolo sul Celio. Come nelle absidi delle chiese, nel pannello centrale si vede un santo orante; ai suoi piedi due figure prosternate, e altre che si stanno avvicinando; una reca un vaso. Vi si aggiungano, al disopra, altre due figure in piedi e due scene simmetriche, l'una con un cervo che si disseta, l'altra con la decollazione di tre santi. Ad onta delle piccole dimensioni di questi dipinti, per cui appartengono al

243. Roma. Confessione sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Santo orante

genere "pittura delle catacombe," la loro arte riflette la nuova pittura cristiana nata nelle prime basiliche, e ne dà forse migliore testimonianza — e a una data abbastanza alta: la metà del IV secolo? — che non le repliche delle catacombe.

Tanto piú è da rimpiangere la scomparsa degli originali, cioè delle pitture absidali delle basiliche del IV secolo, con le loro composizioni di figure, in quanto queste opere di primissimo ordine (Laterano, San Pietro, il Golgota, Betlemme, eccetera) ci farebbero meglio comprendere l'origine della decorazione delle absidi cristiane, parte essenziale e particolarmente stabile della decorazione delle chiese per secoli. Per quanto ce ne autorizzano i documenti conservati, appunto la decorazione delle absidi delle basiliche civili e degli oratori del culto imperiale ha potuto essere il punto di partenza del creatore della decorazione absidale cristiana.

Le pitture dell'abside di un oratorio del culto imperiale, a Luxor in Egitto, danno un'immagine della "Maestà" dei quattro Imperatori della Tetrarchia (verso il 310). Come si vede in un acquarello di un secolo fa, al momento della scoperta di questo luogo i quattro imperatori vi apparivano allineati sul muro incurvato dell'abside, proprio come saranno piú tardi i santi delle absidi bizantine. Altro esempio, a Roma, in un santuario del culto imperiale costruito alla fine del III secolo, la *Basilica Creperia*. Attualmente scomparse, le rovine di questo santuario erano state descritte e disegnate al tempo in cui furono scoperte, nel 1613, presso la chiesa di San Lorenzo in Panisperna. Erano di una basilica a tre navate con abside. Nell'interno di questa si vedeva la lupa con Romolo e Remo. Al sommo dell'arco, entro un disco. era raffigurato un guerriero, forse Marte.

Le pitture degli ipogei pagani

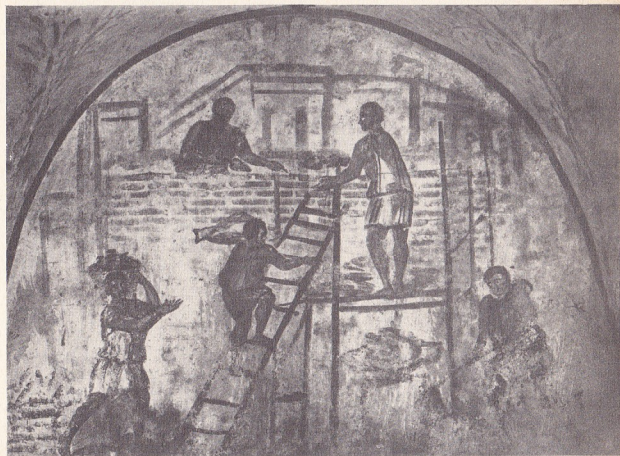
Per quanto irreparabile sia la perdita delle grandi opere della pittura del IV secolo, a Roma e in tutto l'Impero, si può immaginarle nei loro caratteri essenziali guardando, non soltanto agli affreschi degli ipogei cristiani, ma anche a quelli degli ipogei pagani, che devono essere rimasti numerosi in questo secolo.

Le piú celebri di queste pitture sono nell'arcosolio funerario di un certo Vibia, del quale si è immaginata la vita oltretomba con una insolita precisione. Del ciclo di immagini di questo arcosolio, la piú interessante — è la pittura centrale — presenta la defunta introdotta in un luogo paradisiaco e invitata a partecipare a un banchetto. I termini iconografici di questa pittura narrativa l'apparentano alle pitture dei pasti cristiani postumi.

I genitori del giovane Trebio Giusto hanno fatto decorare di pitture descrittive le pareti della sua camera funeraria, e questa volta si tratta di scene notevoli per il gusto della precisione che le caratterizza, dipinte intorno al ritratto del defunto, sotto un arcosolio. Hanno forse un senso nascosto (s'è pensato a credenze gnostiche), ma ciò che si vede si riferisce alla vita quotidiana, e, per il suo accento monumentale, si avvicina alle migliori pitture murali del IV secolo. Vi si rappresentano i lavori di costruzione di grandi edifici circondati da impalcature, gli operai al lavoro, diretti dal defunto, e diversi ritratti in grandi dimensioni dei genitori del ragazzo e di altre persone, e persino si vede qualche animale domestico. Tutta la superficie dei muri ne è tappezzata, le immagini sono sovrapposte, con figure monumentali accompagnate dal loro nome. Siamo lontani dagli aggraziati schizzi delle catacombe del III secolo, dove piccole figurine apparivano in mezzo a un intreccio di motivi ornamentali o architettonici. Qui, come piú tardi nelle chiese e come, dal III secolo in poi, sui muri dei santuari pagani e su quelli della sinagoga di Dura, l'arte del pittore è definita dalla figura umana in forme grandiose e dalle scene in cui essa predomina. Qualunque sia stata la religione di Trebio Giusto, i suoi fedeli hanno voluto che nel centro della volta dell'ipogeo venisse raffigurato un Buon Pastore.

Ciò ricorda le pitture del III secolo nell'ipogeo degli Aurelii, ma anche, quanto alla difficoltà di pronunciarsi sul sottofondo religioso, le pitture che noi stiamo qui per studiare.

244. Roma. Ipogeo di Trebio Giusto (particolare): il defunto e i suoi genitori

245. Roma. Ipogeo di Vibia: la defunta Vibia introdotta in un luogo paradisiaco

246. Roma. Ipogeo di Trebio Giusto: muratori che lavorano alla costruzione di un edificio

248. Roma. Catacombe della Via Latina: ascensione del profeta Elia; il Buon Pastore

Le pitture dell'ipogeo della via Latina

Scoperta nel 1955 e pubblicata nel 1962, una galleria funeraria della metà o della seconda metà del IV secolo, sotto la via Latina, è una specie di mausoleo privato, proprietà di una famiglia o di una collettività sociale sconosciuta. Nessuna iscrizione ne ha rivelato la data né i nomi dei proprietari. Ma la qualità delle pitture murali e la varietà delle piante delle camere funerarie, imitanti mausolei sopraterra, rettangolari e poligonali, fanno supporre che si trattasse di persone molto ricche. Cosa curiosa, fra i defunti sepolti in questo ipogeo, c'erano, insieme, cristiani e pagani; i cristiani erano in maggior numero. Eccezionalmente tolleranti, essi si facevano seppellire nello stesso sepolcro, anche se in *cubicula* diversi, come si vede dai dipinti. Pitture cristiane e pitture pagane qui sembrano contemporanee; non si tratta dunque di una famiglia pagana convertitasi poi al cristianesimo.

Quando furono scoperte, le pitture di questo ipoego fecero molta impressione, appunto per l'accostamento di opere cristiane e pagane; ma anche perché, fra esse, v'erano immagini rarissime e persino uniche. Gli storici d'arte ritennero interessante lo stile di alcuni di questi affreschi con grandi figure, addirittura in folla, a volte, dai visi espressivi e belli; uno stile che non ricorda affatto quello delle catacombe, salvo in certi affreschi tardi delle catacombe dei Santi Pietro e Marcellino e nel *Caemeterium Majus*. Infine, alcune scene del tutto sconosciute della pittura paleocristiana di Roma ponevano problemi inquietanti agli storici delle religioni: si trattava forse di una setta particolare? del culto di Ercole salvatore? di apporti ebraici? Non tutti i dipinti della via Latina sono stati decifrati, sinora; il loro commento è quindi lacunoso. Ad ogni modo sappiamo che si tratta di un'opera ricca di insegnamenti d'ogni genere.

249. Roma. Catacombe della Via Latina: Aristotile (?) fra i suoi discepoli

L'arte di questi dipinti essendo evidentemente la stessa dappertutto, consideriamoli nei loro diversi complessi cosí come si presentano, in una stanza-mausoleo. La decorazione di ognuna di queste stanze è unitaria, e i motivi ornamentali, cosí come le immagini a figure, v'hanno i loro rispettivi posti, secondo una distribuzione bene ordinata ed equilibrata. Cosí, nella sala ottagonale I, imitazio-

250. Roma. Catacombe della Via Latina: estremità di una galleria con balaustre

ne evidente di un mausoleo ricco, si vedono, in piedi o a mezzo busto, personaggi in vesti di filosofi. Quello che si trova, circondato da altri quattro, nel centro del soffitto, potrebbe essere Gesú, il vero filosofo, mentre gli accoliti potrebbero essere gli Evangelisti. In fondo ai due arcosolii che si aprono su questa sala si vede il medesimo Gesú in trono, in atto di insegnare, con a fianco Pietro e Paolo. Nell'altro timpano c'è la scena che piú ha sorpreso gli archeologi: un personaggio in veste di filosofo, circondato da altri sapienti, tocca con una bacchetta un piccolo cadavere nudo. Secondo la sola spiegazione soddisfacente (data da P. Boyancé) di questa scena unica nell'arte antica, potrebbe trattarsi di Aristotile in atto di dimostrare la presenza dell'anima nel corpo umano. Se cosí fosse, come io credo, que-

251. Roma. Catacombe della Via Latina: Alceste davanti a Ercole e Cerbero

sto Aristotile adattato al cristianesimo del tempo farebbe riscontro a Gesú, situato in simmetria nella medesima sala.

Nella sala N tutte le scene sono tratte dal mito di Ercole, e la scelta degli episodi dimostra come l'eroe mitico vi fosse raffigurato come "salvatore," mettendo l'accento sulla fede nella sopravvivenza umana. Cosí, accanto alle "fatiche" di Ercole si vede il gigante mentre fa uscire Alceste dagli Inferi, e Alceste mentre propone a Admeto morente di dargli la sua vita.

Però nella maggior parte delle sale, piccole o grandi, i cicli di affreschi sono cristiani; anzi, la fede cristiana vi è illustrata con una ricchezza di referenze iconografiche unica nel suo genere. È, in linea generale, il ciclo delle "salvazioni" bibliche e evangeliche, quello delle catacombe del III secolo, la base da cui sono derivate queste pitture. Ma qui è stato talmente arricchito d'altre scene narrative tratte dalla Sacra Scrittura, che nell'insieme il ciclo appare modificato. Ecco, per esempio, la sala B. Nella volta si vedono le seguenti scene: il Diluvio, Assalonne impiccato, Sansone e il leone; sui muri d'ingresso: Finea, nipote di Aronne, in atto di uccidere Cozbi e Zamri il Madianita; sull'arcosolio di destra: la scala di Gia-

253. Roma. Catacombe della Via Latina: Giacobbe e il suo sogno di una scala che salga fino al cielo a Betel

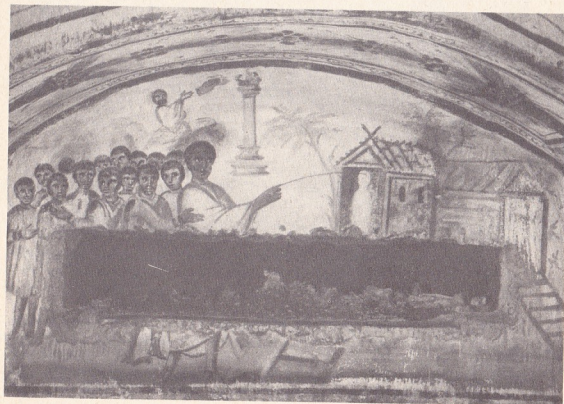
cobbe, la visione di Mambré, Giacobbe benedicente Efrem e Manasse, il sogno di Giuseppe, l'ascensione di Elia, la cena di Isacco, Balaam e l'angelo. Altrettante scene sono dipinte sull'arcosolio simmetrico di sinistra e altre sul timpano in fondo all'arcosolio. Molti e variati sono i soggetti, non può quindi trattarsi solo di un'evocazione di avvenimenti, che in parte non corrispondono neppure a casi di salvazione di un giusto. Si pensa invece ad una tipologia piú complessa, che i Padri della Chiesa

254. Roma. Catacombe della Via Latina: sotto la quercia di Mambré, Abramo riceve la visita dei tre Angeli

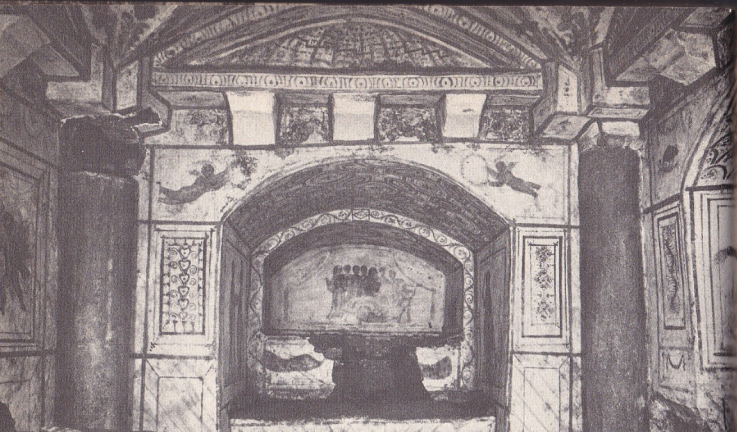
praticassero già all'epoca di queste catacombe, ma che nell'arte — eccezion fatta per qualche timido tentativo sui rilievi della porta di Santa Sabina a Roma, poi sui mosaici del coro di San Vitale a Ravenna — apparirà sistematicamente solo nel Medioevo, soprattutto in Occidente.

Si osservi come siano predominanti le scene bibliche rispetto a quelle evangeliche, assai rare. Una proporzione analoga distingue i cicli della "salvazione" nel III secolo, e trova spiegazione nell'origine ebraica delle preghiere paleocristiane per i morti.

Gli affreschi della via Latina dimostrano come il culto ebraico, fondato naturalmente sui libri dell'Antico Testamento soltanto, conservasse tutta la sua importanza ancora dopo il 350. È anche possibile, ma non è certo, che i pittori romani riuscissero a illustrare tanti episodi tratti da diversi libri della Bibbia, perché in possesso di Bibbie ebraiche illustrate.

255. Roma. Catacombe della Via Latina: la Resurrezione di Lazzaro (particolare)

256. Roma. Catacombe della Via Latina: la Resurrezione di Lazzaro

257. Roma. Catacombe della Via Latina: il Passaggio del Mar Rosso

Il modo di trattare certuni di questi soggetti è affatto diverso che in qualsiasi altro luogo. Cosí, per esempio, nel disegno degli angeli apteri, nella scena del Diluvio (Dio versa l'acqua dall'alto di un edificio), in quella dell'ascensione di Elia (con un Eliseo in tunica *exomis*, i suoi buoi e una grande figura allegorica maschile), in quelle della visione dei tre angeli sotto la quercia di Mambré, apparsi ad Abramo, del passaggio del mar Rosso e della resurrezione di Lazzaro, eccetera. Ci si trova manifestamente di fronte ad un'arte che disponeva di un repertorio iconografico eccezionalmente ricco, e che normalmente non doveva discendere nelle catacombe, campo d'applicazione essendogli, di solito, i manoscritti e le chiese sopraterra, oggi perduti. I mosaici della navata di Santa Maria Maggiore, posteriori di oltre mezzo secolo, sono talvolta dello stesso tipo. Basti ricordare la visione dei tre angeli apparsi ad Abramo, le scene di folla: tenuto conto della differenza di data e di tecnica, la parentela è indubbia. Quanto alle miniature, sono le repliche del X secolo nel Salterio Paris (Bibliothèque Nationale, grec 139) dagli originali greci paleocristiani, che ci danno un'idea delle miniature del IV secolo, con rappresentazioni tanto vive quanto quelle della traversata del mar Rosso e della resurrezione di Lazzaro negli affreschi dell'ipogeo della via Latina.

258. Roma. Catacombe della Via Latina: sala N, veduta parziale

259. Roma. Catacombe della Via Latina: il Diluvio

260. Roma. Catacombe della Via Latina: Balaam e l'Angelo che gli sbarra la strada

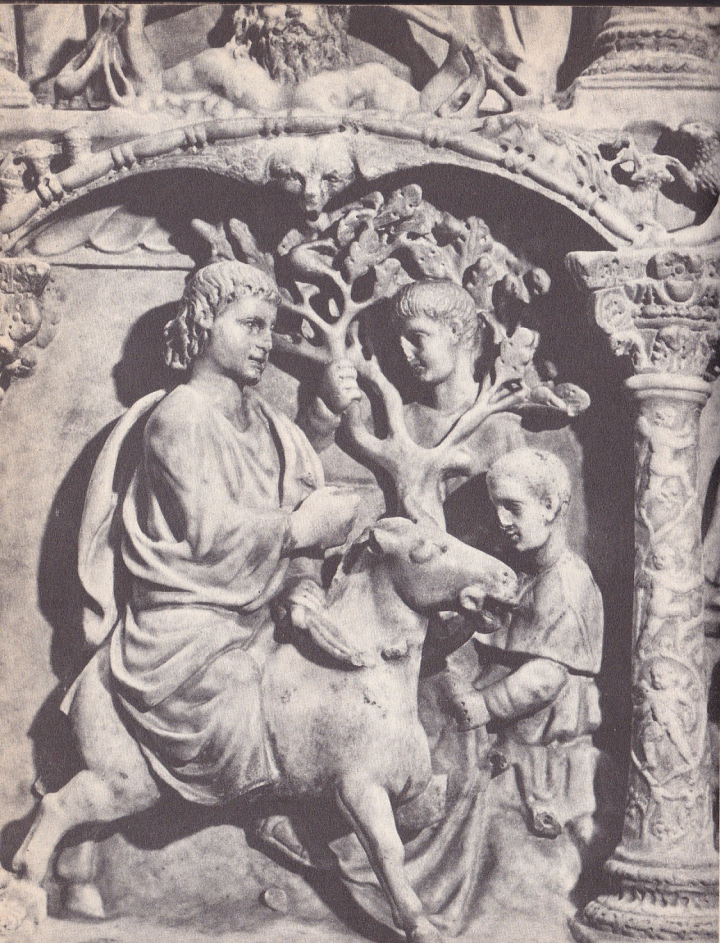
261. *Tabarka. Parte superiore di una pietra tombale. Tunisi, Museo del Bardo*

262. *Kelibia. Parte superiore di una pietra tombale. Tunisi, Museo del Bardo*

263. *Kelibia. Parte superiore di una pietra tombale. Tunisi, Museo del Bardo*

I mosaici sulle tombe individuali

Gli scavi di chiese cristiane, a Tarragona, in Spagna, a Tabarka, a Uppenna, nella chiesa del prete Felice presso Kelibia, e altrove nell'Africa del nord, hanno fatto conoscere un genere di opere d'arte paleocristiane che sembra essere stato abbandonato in seguito: tappeti a mosaico che ricoprono tombe individuali. In altre epoche e in altri luoghi si usavano pietre tombali; ma nel IV secolo incominciano ad apparire i mosaici, i quali saranno ancor piú diffusi nel secolo seguente, come la maggior parte dei generi artistici tipicamente paleocristiani; noi ne parleremo in questo capitolo per ragioni precise.

In realtà, questi mosaici sono pressappoco aniconici, almeno negli esempi piú antichi che si conoscano, e questa riserva di fronte all'immagine — spiegabile anche col fatto che i mosaici erano a terra, o quasi — deriva probabilmente anche dall'atteggiamento iniziale dei primi cristiani di fronte alle immagini. Oltre all'iscrizione, vi si vedono, infatti, una croce con l'alfa e l'omega ai lati, motivi floreali accompagnati da uccelli diversi, per evocare il Paradiso, e il vaso, per ricordare la freschezza e le acque vive. Sempre al IV secolo va assegnato l'esempio unico di Tabarka, in cui il giardino è sostituito da un'immagine architettonica: una basilica chiamata "la madre delle chiese" vi simboleggia il soggiorno dei fedeli nell'eternità. Ma i fedeli non vi sono rappresentati. La basilica è vuota, a meno che gli uccellini in basso non siano il simbolo dei fedeli. Se cosí fosse, ed è cosa probabile, la riserva di fronte all'iconografia figurativa nell'ambito di quest'arte funeraria (dove è di rigore essere conservatori) sarebbe ancora piú evidente e incontestabile.

265. Sarcofago di Curzia Catiana (part.): ritratto infantile in un medaglione circondato da tritoni. Roma, Museo di Pretestato

Sarcofaghi istoriati

Al IV secolo, senza dubbio, appartengono in massima parte i sarcofaghi cristiani a rilievo. I laboratori di Roma hanno continuato a produrli in serie, e probabilmente in numero maggiore che prima della Pace della Chiesa. Altri laboratori, in Provenza, in Spagna, in Africa, fecero altrettanto, ispirandosi però generalmente ai modelli romani. Infine, anche Costantinopoli ne produsse, probabilmente nei laboratori situati vicino alle cave del famoso marmo bianco di Proconneso (isola nel mar di Marmara).

Abbiamo detto piú sopra perché una datazione troppo precisa delle sculture artigianali di questi sarcofaghi ci sembrasse vana. Ma, accanto a qualche pezzo eccezionale, datato da un'iscrizione, dai nomi dei consoli dell'anno o da altre indicazioni estranee all'arte del sarcofago, gli altri si possono raggruppare in generi suscettibili di varie datazioni.

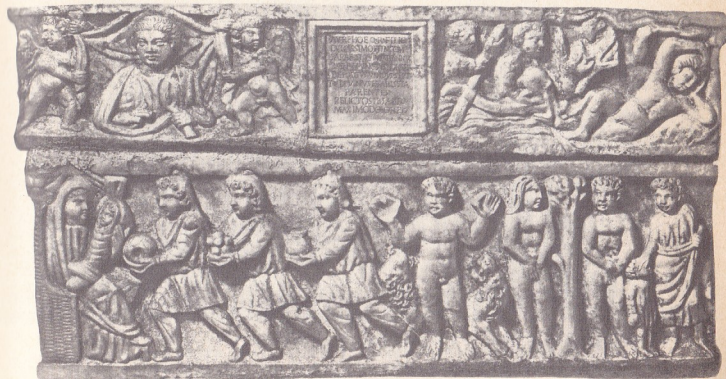
Lo stile e la presenza di certi motivi pagani "abbandonati" permettono di attribuire all'epoca costantiniana il sarcofago di una bambina, Curzia Catiana (Roma, catacombe di Pretestato). Vi è ripreso il tema del viaggio sull'oceano oltre il quale si trovano le isole dei beati: tritoni e nereidi vi portano la bambina; il ritratto è racchiuso entro un medaglione.

266. *Roma. Sarcofago (particolare): il Buon Pastore e fanciulla musicante. Roma, Museo del Laterano*

Al Museo del Laterano, il sarcofago n. 128 è della stessa epoca. Vi si ritrovano il Buon Bastore e il pastorello delle opere del III secolo, ma in piú ci sono genietti pagani con cesti di frutta, da una parte e dall'altra del ritratto del defunto (cornice rettangolare posata su uno zoccolo, schema che annuncia le icone), e fanciulle musicanti che evocano l'armonia delle sfere celesti dove è trasportata l'anima del defunto. È un'opera notevole per il rigore ritmico della composizione, che distingue questa scultura da quelle dei sarcofaghi del III secolo.

Ai primi del IV secolo si diffonde l'uso di rappresentare sulla facciata dei sarcofaghi alcune scene dei due Testamenti, in sequenze narrative. Già prima, sui sarcofaghi pagani si vedevano episodi successivi; i cristiani adottarono quest'uso per soggetti di loro scelta, preferendo quelli che i pittori raffiguravano sulle pareti delle catacombe. Arricchendosi in una variante compositiva a due zone sovrapposte, in epoca probabilmente piú avanzata, le facciate dei sarcofaghi finirono col rappresentare un numero maggiore di episodi. Certo, sin dal III secolo si sono avuti sarcofaghi con scenette sovrapposte, ad altezze diverse. Ma in quest'epoca la facciata era considerata un piano unico, mentre nel IV secolo la suddivisione in due scomparti orizzontali è rigorosa, e non v'è che l'*imago clipeata* o la conchiglia con i busti dei defunti, che, fissata nel centro, stabilisca l'unità dell'insieme.

Come esempio di sarcofago a fregio unico di scene accostate, prendiamo quello del piccolo Aurelio, nel cimitero di San Lorenzo fuori le Mura a Roma. È un'o-

267. *Roma. Sarcofago: ritratto di defunto, due geni, il Buon Pastore, pastore, musici. Roma, Museo del Laterano*

268. *Roma. Sarcofago di Aurelio: il defunto. Giona, l'Adorazione dei Magi, Daniele, Adamo ed Eva, la Guarigione del cieco*

pera piuttosto rustica, ma non priva di meriti artistici: si noti il bambino in fasce tra le braccia di Maria, lo sguardo inquieto di Eva e il carattere marcato del ritratto del bambino.

Il sarcofago 161 al Museo del Laterano è simile, ma di mano piú esperta.

269. *Roma. Sarcofago (particolare): orante fra scene varie. Roma, Museo del Laterano*

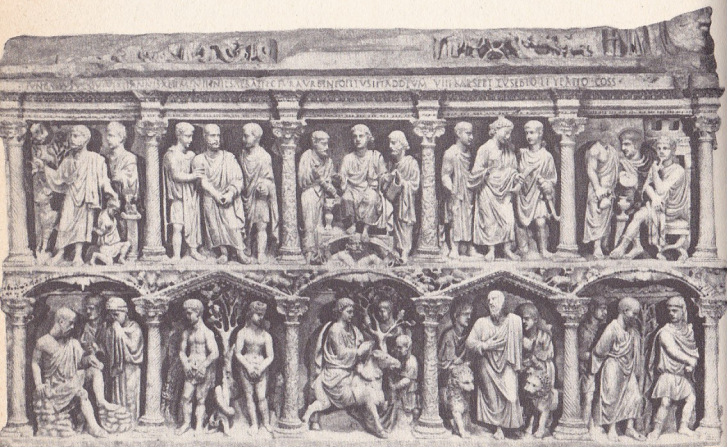
L'orante occupa sempre il centro, avendo ai lati, qui, la rappresentazione di diversi miracoli di Cristo e la scena dell'arresto di San Paolo (a sinistra). Come sempre, le due ultime scene della facciata — la sorgente che fa scaturire Mosè e la resurrezione di Lazzaro — si fanno riscontro. Sul coperchio, un altro ritratto è circondato da episodi di caccia (tema funerario pagano "convertito" dai cristiani). Lo stile delle figure sulla facciata è all'antica, come su tutti i sarcofaghi dal rilievo alto. Tuttavia, un particolare tecnico ricorda il carattere artigianale di queste sculture: la

270. *Roma. Sarcofago detto dei "Due Fratelli" (particolare): ritratto dei defunti. Roma, Museo del Laterano*

testa dell'orante è rimasta incompiuta. Questo significa che erano sarcofaghi prefabbricati, dopo la vendita venivano compiuti con la messa a punto del ritratto.

Il sarcofago detto dei "Due Fratelli," proveniente da San Paolo fuori le Mura (ora al Museo del Laterano, 55), è un'opera di alta qualità. Deve il nome ai ritratti di due persone molto somiglianti (e che ricordano anche San Paolo), scolpiti al centro della facciata. Questa riunisce i paradigmi di salvezza tratti dai due Testamenti, qualche scena della Passione e, ai lati della conchiglia con i ritratti, le figure simmetriche di Mosè e di Abramo davanti alla mano divina che consegna all'uno la Legge, mentre ferma la spada dell'altro, nel sacrificio di Isacco. Le figurine sono drappeggiate con nobiltà di tratto, e nei loro gesti e movimenti conservano un'aria di dignità un poco solenne. Questo stile è di tradizione classica, però io credo che non ci si ingannerebbe rilevando nelle figure una certa intensità espressiva (nello sguardo, nei gesti), non esclusa l'espressione di dignità, che potrebbe essere d'accento cristiano.

Si ritrova una sfumatura analoga nell'interpretazione delle forme classiche nell'autore di un altro sarcofago celebre, quello di Giunio Basso (Grotte vaticane). Quello detto dei "Due Fratelli" è, con ogni probabilità, leggermente anteriore a quest'opera magnifica, la quale — privilegio raro: non si conosce piú di una mezza dozzina di sarcofaghi datati, della metà di questo secolo — reca una data precisa: 359. Questo ne aumenta, naturalmente, il valore storico e documentario. La stessa iscrizione informa trattarsi del sarcofago di un grande dignitario cristiano dell'Impero, ex console. Come di fronte al sarcofago e ai mosaici di Santa Costanza, opera imperiale, e di fronte al "Calendario" del 354, ci troviamo qui in presenza della grande arte cristiana romana della metà del secolo, nella sua piú perfetta espressione.

Dopo altri tentativi nello stesso senso ma meno decisivi, l'autore del sarcofago di Giunio Basso (359) costringe i rilievi entro uno schema rigoroso. Egli fa appello ai motivi architettonici, riprendendone colonne, trabeazioni, archi e frontoni. Ogni scena è iscritta in una cornice architettonica, che partecipa anche della composizione iconografica: Cristo, per esempio, è separato da Pilato da una colonna. È un poco la maniera dei sarcofaghi pagani del II e del III secolo detti di Sidamara, ma con qualche diversità, e permettendo alle scene di svolgersi interamente in ogni intercolunnio o "tabernacolo." La disposizione delle scene obbedisce an-

273. Sarcofago di Giunio Basso: scene dei due Testamenti. Vaticano, Grotte Vaticane

274. Sarcofago di Giunio Basso (particolare): il Sacrificio di Isacco. Vaticano, Grotte Vaticane

275. Sarcofago di Giunio Basso (particolare): l'arresto di Cristo. Vaticano

ch'essa a tale rigido schema: Cristo in trono e l'ingresso solenne di Cristo a Gerusalemme occupano il centro di ciascuno scomparto; le due scene ai lati dell'immagine centrale sono simmetriche: due gruppi trimorfi analoghi (l'arresto di Pietro, l'arresto di Cristo), nello scomparto superiore; due altri gruppi loro corrispondenti, nello scomparto inferiore (per poter opporre i Protoplasti in Paradiso a Daniele nella fossa dei leoni è stato necessario mettere due figure in piú ai due lati di Daniele; e la figura del profeta è scomparsa). Lo stile dei personaggi — teste e corpi, vesti e movimenti — si ricollega a quello che abbiamo visto nei rilievi del sarcofago dei "Due Fratelli"; e vi si ritrova il medesimo rilievo alto nelle figure. Una volta ancora, il gusto delle forme classiche si traduce in un rilievo che è quasi un tutto tondo.

Mentre l'organizzazione formale della facciata è totalmente rinnovata e rafforzata, la scelta delle immagini e il disordine della loro presentazione ricordano i sarcofaghi anteriori. Tuttavia, scartando le scene troppo comuni, si inserirono due immagini nuove nell'insieme. Sono entrambe cristologiche e si riferiscono alla regalità del Cristo, ispirandosi ai temi correnti dell'arte nella monarchia romana: il sovrano in trono in maestà (il cosmo ai suoi piedi proclama l'universalità del suo regno), e l'avvento rituale del principe nella città. Questa duplice innovazione fa pensare al nuovo Impero cristiano appena fondato da Costantino, il principe che sulla terra era un riflesso del Re celeste: in senso inverso, l'iconografia simbolica degli imperatori terreni fu trasferita sulle immagini di Cristo. La prima — Cristo in trono fra Pietro e Paolo — riflette forse un'immagine absidale di una chiesa costantiniana di Roma.

La stessa scena è stata imitata, ma in modo assai piú evidente, su un soffitto delle catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, dove, sotto al Cristo e agli Apostoli, si vede l'Agnello, cioè un'altra immagine di Cristo, allegorica. Lo scultore del sarcofago di Giunio Basso non ignorava certo questa strana usanza degli artisti cristiani del IV, del V e del VI secolo, che raddoppiavano cosí, sullo stesso oggetto o sullo stesso muro, le immagini di Cristo e degli Apostoli. Come nelle absidi, egli raffigurò sotto a Cristo, negli angoli degli archi, scenette allegoriche, con l'Agnello e le pecorelle. Era probabilmente un modo di rendere evidente per il riguardante il senso cristiano delle scene rappresentate, un correttivo — molto convenzionale, che fu presto abbandonato — alle raffigurazioni che potevano confondersi con le immagini solite.

Sono solamente da menzionare certi sarcofaghi in qualche modo ricollegantisi a questo, del gruppo detto di Bethseda, sui quali si ritrovano l'entrata solenne di Cristo a Gerusalemme e le scene sotto gli archi. Meno belli ma espressivi, i rilievi insistono di piú sulla descrizione degli avvenimenti evangelici, nell'ordine in cui sono menzionati dalla Sacra Scrittura (la guarigione dei due ciechi di Gerico, Bethseda, l'ingresso a Gerusalemme). La tendenza è manifesta, e fa pensare agli affreschi recentemente scoperti nell'ipogeo sotto la via Latina.

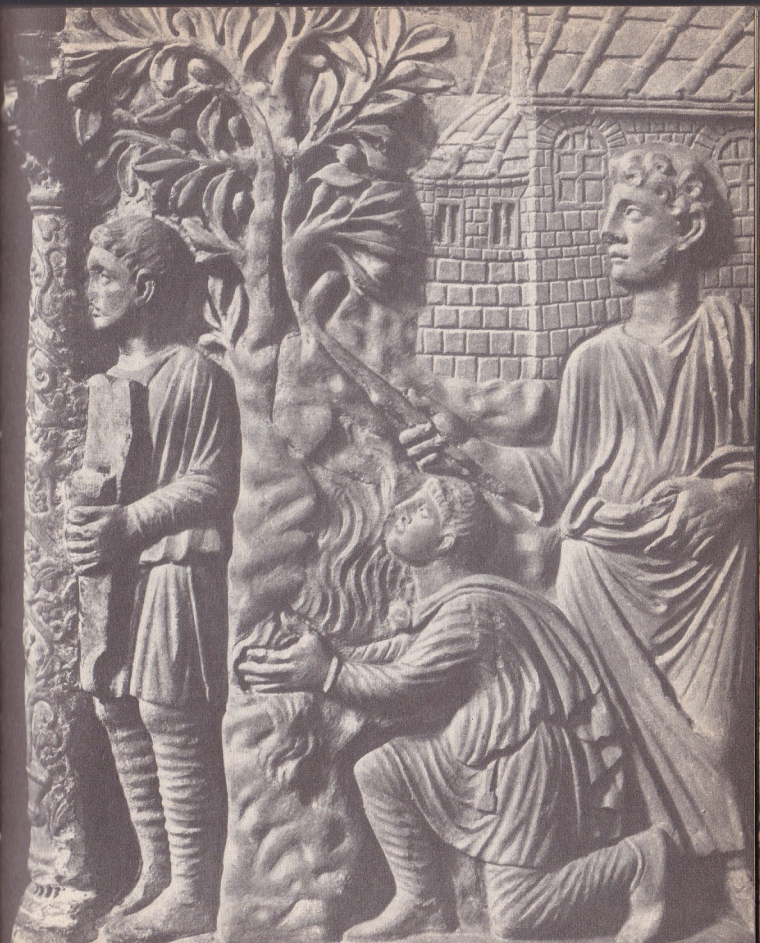
Ma i sarcofaghi che meglio caratterizzano la scultura della seconda metà del IV secolo, a Roma e dappertutto in Occidente, svolgono il tema centrale del sarcofago di Giunio Basso: la Maestà di Cristo.

Uno dei piú belli (Museo del Laterano, 174) riprende la scena quasi testualmente, come pure altre scene delle colonne decorative del sarcofago di Giunio Basso, ma solamente dallo scomparto superiore. In compenso, le sculture continuano, qui, anche sui due lati minori, per presentarvi — in rilievo basso, come sempre — Mosè che fa zampillare la fonte, Cristo e l'emorroissa, e Pietro che

276. Roma. Sarcofago: Cristo in trono sopra un'allegoria del Cosmo, circondato da scene dei due Testamenti. Roma, Museo del Laterano

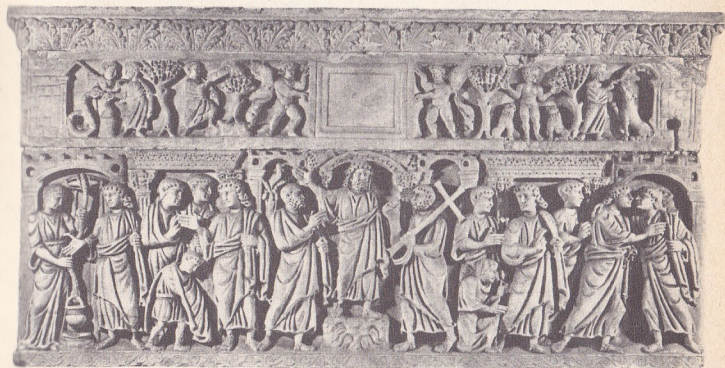
277. Roma. Sarcofago (particolare). Roma, Museo del Laterano ▶

279. Roma. Sarcofago (particolare). Roma, Museo del Laterano

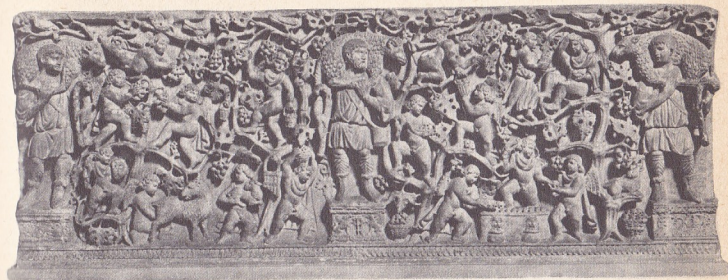
rinnega Gesú. I rilievi della facciata rappresentano il punto piú alto raggiunto dal classicismo cristiano a Roma nel IV secolo. Come sempre in questi casi, l'opera è un poco arida e fredda, e la bellezza classica dei volti e dei drappeggi vi è troppo sottolineata. Il risultato, nonostante questo, è notevole, e si misura lo sforzo compiuto pensando a come sono rustici i rilievi dell'arco di Costantino (che pure è un'opera d'arte ufficiale). Sui fianchi, i protagonisti delle scene si staccano su un fondo architettonico. Ci siamo domandati piú volte se non si tratti di una evocazione dei santuari di Gerusalemme. Ma, se questo problema è uno di quelli che non troveranno mai una soluzione definitiva, i due rilievi dovrebbero però venir citati piú spesso fra i precursori delle immagini medioevali. Il rapporto si stabilisce anzitutto a causa delle incertezze che l'artista dimostra nella rappresentazione dello spazio: tutte le figure stanno in uno spazio indeterminato e che, talvolta, si riduce quasi a zero: il primo bevitore alla sorgente di Mosè, la donna emorroissa o la colonna con il gallo di San Pietro sono appoggiati direttamente sulla cornice inferiore del pannello; gli altri personaggi, per stare in piedi, si accontentano di un pezzetto minuscolo di terreno. Tuttavia, le dimensioni molto ridotte degli edifici fanno supporre che una distanza considerevole li divida dalle figure in primo piano. Queste sembrano gigantesche, rispetto alle chiese lillipuziane... Ciò non to-

280. Roma. Sarcofago (particolare): Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia. Roma, Museo del Laterano ▶

81. Roma. Sarcofago di Probo (particolare): due Apostoli, Vaticano, Grotte Vaticane

glie nulla all'armonia dell'insieme, che, a modo suo, appare perfettamente equilibrato. Altri sarcofaghi dello stesso tipo presentano Cristo in piedi, con il braccio destro alzato e nella mano sinistra il rotolo della Legge, ch'egli consegna a San Pietro (Vaticano, sarcofago di Probo; Verona; Milano, Sant'Ambrogio). San Pietro o Cristo stesso portano la croce come uno scettro o un trofeo, mentre gli Apostoli, allineati, acclamano il Sovrano trionfatore. La scena ha luogo davanti a una Gerusalemme celeste, o sotto a un portico ad archi. Questi mosaici d'abside, a San

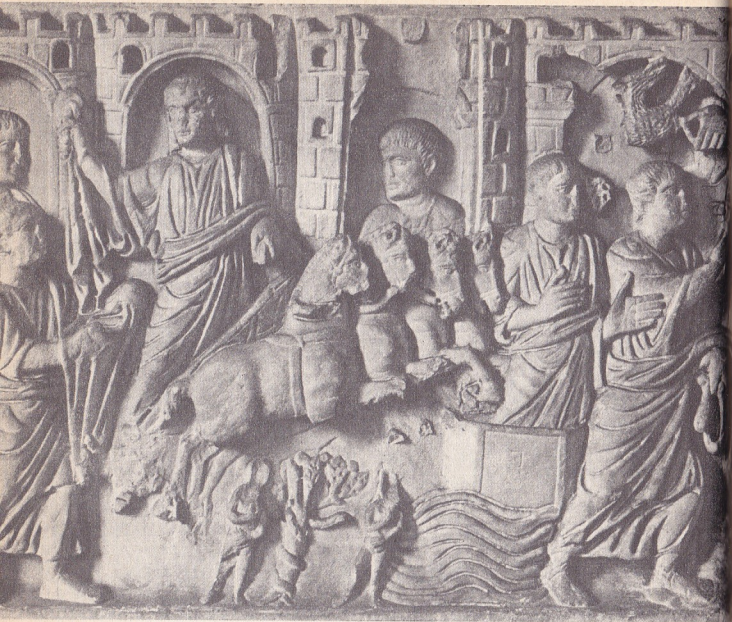
282. Italia. Sarcofago (particolare): Daniele nella fossa dei leoni. Verona, San Giovanni in Valle

283. Italia. Sarcofago: Cristo consegna la Legge, e altre scene. Verona, San Giovanni in Valle

285. Roma. Sarcofago di Probo (particolare): Cristo consegna la Legge. Vaticano, Grotte Vaticane

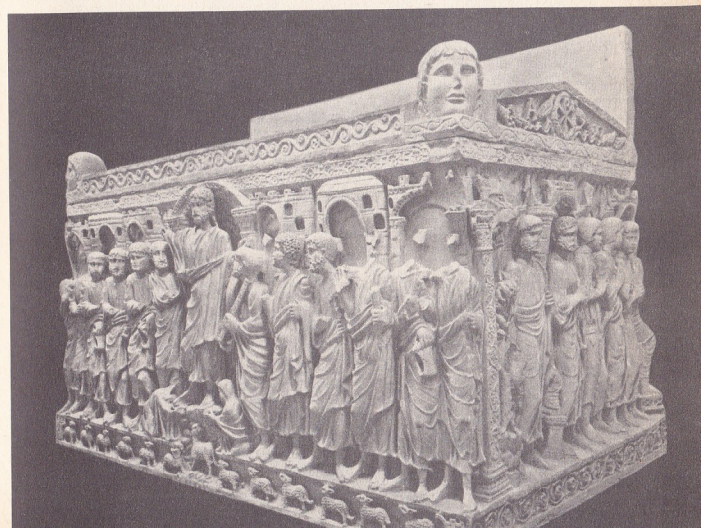
284. Italia. Sarcofago (particolare): Cristo consegna la Legge, ai suoi piedi i due defunti. Aix-en-Provence, Cattedrale di San Salvatore

287. Sarcofago del Buon Pastore. Roma, Museo del Laterano

288. Sarcofago del Buon Pastore (particolare di un lato minore): amorini in vendemmia. Roma, Museo del Laterano

290. *Sarcofago (part.): Cristo consegna la Legge, circondato dagli Apostoli. Milano. Basilica di Sant'Ambrogio*

◀ 289. *Sarcofago del Buon Pastore (particolare): viticci e amorini. Roma, Museo del Laterano*

291. *Sarcofago (particolare): l'Ascensione di Elia, Adamo e Eva. Milano, Basilica di Sant'Ambrogio*

292. *Sarcofago (particolare): ritratti a "imago clipeata." Milano, Basilica di Sant'Ambrogio*

293. *Sarcofago: Cristo in piedi consegna la Legge in presenza degli Apostoli. Milano, Basilica di Sant'Ambrogio* ▶

295. Roma. Sarcofago (particolare): immagine della Resurrezione, scene della Passione. Roma, Museo del Laterano

296. Roma. Sarcofago: scene della Passione. Roma, Museo del Laterano

Pietro o altrove, hanno forse suggerito agli scultori il tema delle composizioni di ispirazione imperiale. Quest'ultima riappare, sotto altra forma, in una seconda serie di sarcofaghi di grande valore: quelli che vengono detti "sarcofaghi della Passione," perché rappresentano scene della Passione di Cristo, sole o accostate a scene della passione di Pietro e Paolo. Colonne e tabernacoli segnano la cadenza ritmica delle facciate; qualche volta svolgono la stessa funzione tronchi d'albero i cui rami si congiungono ad arco al disopra delle figure. Iconograficamente ed esteticamente, queste sculture sono dominate dall'immagine simbolica della Resurrezione (ad Arles e al Museo del Laterano, 171, eccetera): una croce sopra la quale c'è il monogramma di Cristo inscritto entro un medaglione posto fra due colombe e due soldati. Le guardie romane della tomba di Gesú dormono ai piedi

◄ 294. *Sarcofago (particolare): monogramma e simboli, sacrificio di Abramo, quattro figure*

297. Roma. Sarcofago: scene della Passione di Cristo (particolare): il Giudizio di Pilato. Roma, Museo del Laterano

della croce, oppure vi montano la guardia. Si tratta di una derivazione cristiana dal trofeo romano, simbolo di vittoria.

Un sarcofago incompiuto (metà del IV secolo), a San Sebastiano a Roma, è evidentemente opera di un grande scultore, che aveva il senso della forma plastica e della bellezza intesa secondo i modelli dell'arte greca classica. Egli non esitò però ad accostare, sotto le cinque nicchie della facciata del sarcofago, immagini di origini differenti e quasi fra loro contrastanti. Cosí, al centro, il Cristo che consegna la legge è un filosofo dalla testa di un saggio della Grecia classica, con barba e capelli abbondanti. A fianco, lo stesso Cristo, davanti a Pilato questa volta, è

298. Sarcofago (particolare): San Pietro condotto al supplizio. Roma, San Sebastiano

un giovane eroe che i soldati romani non osano toccare; il giudicato e il giudice si evitano, e nulla rivela meglio il senso di questa scena. Non meno colpisce un altro particolare iconografico: a sinistra di Cristo in atto di rimettere la Legge, sono rappresentati San Pietro condotto al supplizio e la decollazione di San Paolo. Il particolare è che la benedizione di Cristo va a un San Pietro condotto a morte.

Fra i sarcofaghi a tema trionfale che, creati a Roma, erano imitati in Provenza e in Spagna, si trovano opere d'arte notevoli, come, ad esempio, il sarcofago che forma ora lo zoccolo del pulpito di Sant'Ambrogio a Milano. I piú curiosi,

299. Sarcofago: scene della Passione (particolare): Arresto di San Pietro. Avignone, Museo lapidario

a mio parere, dal punto di vista estetico, sono i rilievi che maggiormente si staccano dagli schemi classici, rivelando un mutamento nel gusto, che prepara l'arte medioevale. Cosí, sul sarcofago di Probo (a San Pietro in Vaticano) si vedono ripetuti gli stessi gesti, gli stessi atteggiamenti e movimenti, in tutti gli Apostoli allineati; si trovano figure disposte nel mezzo degli archi per colmare lo spazio di ogni intercolunnio, e a tale scopo sono state modificate persino le figure (corpi a rettangoli piú o meno larghi) o le proporzioni del corpo (si veda com'è allungata la figura di San Paolo). L'insieme delle figure allineate e delle loro toghe forma una superficie leggermente ondulata, che cosí appare continua. Questo rilievo è l'antenato dell'architrave romanico, e l'affinità del soggetto (Cristo e gli Apostoli) accentua la somiglianza al di là delle opere di epoca intermedia, come i sarcofaghi d'Aquitania che, nel V e nel VI secolo, presentano soluzioni distinte ma simili degli stessi problemi estetici, e al di là dei rilievi che trattano gli stessi temi. Noi escludiamo da questo studio dell'arte del IV secolo i sarcofaghi di Costantinopoli, perché è piú naturale raggrupparli con quelli di Ravenna e d'Aquitania, senza escludere per questo la possibilità di attribuirne certuni di quelli della

300. Roma. Cristo adolescente (particolare). Roma, Museo delle Terme

capitale bizantina alla fine del IV secolo. Ma, come abbiamo detto, l'arte della fine del IV secolo si ricollega meglio a quella del V.

Il genere in cui il trionfo del cristianesimo si è particolarmente distinto, in un senso negativo, è quello della scultura a tutto tondo, e soprattutto della statuaria. Il cristianesimo trionfante ha recato un colpo mortale a quest'arte, che fino allora aveva predominato su tutte le altre, nell'Impero romano. Nessun testo spiega apertamente un simile abbandono, che tuttavia è stato generale e troppo repentino per non far pensare a una specie di proibizione, probabilmente tacita. La mancanza di una proibizione canonica lascia intendere come possano esservi state eccezioni, quali le immagini in argento di Cristo, degli angeli e degli Apostoli che Costantino aveva fatto mettere nel coro di San Pietro, sul coronamento di un *tugurium*, o le grandi statue sedute che la tradizione attribuisce al IV secolo, identificandone una con San Pietro (nella basilica di San Pietro) e un'altra con Sant'Ippolito. La stessa mancanza di una proibizione formale spiega anche il fatto che si siano potute produrre, qualche volta, statuette di Cristo, come quella, di marmo bianco, al Museo delle Terme di Roma e che raffigura un Cristo giovane seduto.

301. *Il Buon Pastore. Parigi, Louvre*

302. *Cristo adolescente. Roma, Museo delle Terme*

Il Cristo della scultura del Museo delle Terme è un'opera di spirito e di gusto antichi: graziosa e ben fatta; però manca di vigore, e rimane un po' troppo al di sotto del soggetto. Una piú alta ispirazione cristiana si può riconoscere in qualcuna delle numerose figure del Buon Pastore, a Roma e a Costantinopoli, forse soprattutto negli esemplari piú ingenui e piú primitivi, ma anche piú poetici di quelle statuette che, in gran parte, servivano da supporto, senza dubbio, a tavole mobili di chiesa, ma delle quali non è mai stato possibile precisare l'esatta funzione.

Nel IV secolo, l'arte cristiana è penetrata in molti campi delle arti industriali, ciò che corrisponde a una promozione sociale. Si tratta naturalmente di tecniche e di categorie d'oggetti correnti, a Roma e nell'Impero. Ne abbiamo dato

303. [illegible] *Il Buon Pastore. Atene, Museo Bizantino*

304. Italia del nord. Cofanetto reliquiario detto "lipsanoteca." Brescia, Museo cristiano medioevale

già un esempio quando abbiamo citato due opere d'arte — il "Calendario" del 354 e il cofanetto di Proietta — che dimostravano come i cristiani agiati e benestanti nella gerarchia sociale di Roma si rivolgessero agli artigiani piú qualificati della capitale dell'Impero. Ma in casi di questo genere, l'attributo di cristiani, attestato anche da iscrizioni, di coloro che ordinavano tali opere non trova espressione alcuna, né alcun riflesso, nelle opere stesse. Questi oggetti di lusso fatti per cristiani non sono oggetti cristiani.

Altri però lo sono, e se, in massima parte, si tratta di opere semindustriali che non raggiungono l'alto livello della grande arte suntuaria, come vedremo, si possono tuttavia citare stupende eccezioni.

305-306-307. Italia del nord. Cofanetto reliquiario detto "lipsanoteca" (particolare) ▶

Nella serie degli avori scolpiti, il primo posto compete senz'altro al cofanetto del Museo cristiano mediovale di Brescia, che si chiama comunemente "lipsanoteca," cioè reliquiario. È una scatola con coperchio piatto, ricoperta su tutti i lati da rilievi finissimi e delicati, rappresentanti scene tratte dai due Testamenti. Alcuni di questi soggetti, considerati i piú imporanti, sono stati raffigurati in scala piú grande degli altri e fissati nel centro delle pareti verticali della scatola e sulla parte principale del coperchio. Sopra e sotto, sono disposte le scene secondarie. Le prime trattano episodi del Nuovo Testamento, le altre, soggetti biblici. Infine, sui bordi del coperchio, sono stati scolpiti, entro medaglioni, i ritratti di Cristo e degli Apostoli.

Per diverse ragioni che, nell'insieme, sembrano valide, si può datare la lipsanoteca di Brescia al secondo terzo del IV secolo, ed è probabile che essa sia uscita da un laboratorio milanese; si tratta però di un'ipotesi. Per certi aspetti iconografici — la scelta dei soggetti, la presenza di scene bibliche rare — questo oggetto può essere avvicinato ai sarcofaghi romani e alle pitture murali dell'ipogeo della via Latina. Anche qui si avverte un sottofondo di modelli iconografici e forse di idee cristiane che attingevano a fonti ebraiche. Ma, d'altra parte, vi si nota una pura tradizione classica, che fa pensare agli avori della stessa epoca fatti eseguire dai partigiani dell'opposizione senatoriale romana al cristianesimo degli imperatori. Molto belle sono le teste degli Apostoli: s'è voluto farne altrettanti ritratti, ma in realtà si tratta di teste classiche: testimonianza preziosa per confutare un'opinione diffusa, secondo la quale tutti i volti barbuti delle raffigurazioni paleocristiane sarebbero di personaggi orientali. Tuttavia, Cristo è sempre un adolescente dai tratti di un efebo antico; e questo significa che, sul piano delle idee cristiane, Dio incarnato era un uomo ideale. E bisognerebbe aggiungere: questi artisti di formazione classica non potevano immaginare l'uomo ideale se non bello come un efebo. Un simile modo di vedere raramente ha trovato un'espressione piú perfetta di quella del cofanetto di Brescia, dove lo scultore ha saputo evitare la banalità dei lineamenti di un giovane volto classico, imprimendo sul volto di Gesú una certa gravità. Come sappiamo, l'ideale classico scadeva, soprattutto nelle province peripatetiche del mondo classico, facendo scomparire questo genere di interpretazione di un'idea cristiana. La perfezione di un uomo si esprime forse con la bellezza di un volto giovane e imberbe? Non sarebbe meglio esprimerla con i tratti marcati di un tipo etnico concreto? Il fatto è che, già alla fine dell'evo antico, il Cristo imberbe è simbolo del Logos, indipendentemente dall'Incarnazione; la sua giovinezza ideale significa ch'egli è fuori dal tempo, che l'età non può far presa sul suo fisico. A un'arte simile appartiene il dittico d'avorio del Bargello a Firenze. Da un lato, c'è un'immagine di Adamo nel Paradiso Terrestre, al tempo in cui gli animali, cui egli aveva dato un nome, vivevano ancora in pace fra loro e con lui, cioè prima del peccato. Come il Cristo di cui sopra, Adamo, l'uomo perfetto, ha il corpo di un bell'efebo. Gli episodi di un racconto raramente illustrato, quello del soggiorno di San Paolo a Malta, occupavano la seconda tavoletta del dittico. L'apostolo e i suoi discepoli hanno l'aspetto di filosofi, e in contrasto con loro sono le persone che Paolo incontra sull'isola, di un interessante realismo (si veda in particolare il malato scheletrico e il braccio paralizzato di un altro).

Accanto agli avori devono essere ricordate le lampade in bronzo con i simboli cristiani. Tutti i grandi musei ne conservano eccellenti esemplari, di bella fat-

308. Italia del nord. Cofanetto reliquiario detto "lipsanoteca" (particolare del coperchio) ▶

309. Africa del nord. Coppa: due Apostoli con le loro reti; il Santo Sepolcro. Tunisi, Museo del Bardo

tura e di vario disegno, e nei quali tutto, tranne il crisma o la croce o un altro simbolo cristiano, resta fedele al tipo tradizionale, comprese le anse e la testa del drago. Si andrà appena al di là dei limiti cronologici che ci siamo imposti, aggiungendo a queste lampade di bronzo del IV secolo i rari esemplari, leggermente posteriori, nei quali si vede la lampada stessa in forma di nave o di barca, entro la quale si trovano diverse figurine: Cristo, San Pietro, i fedeli. Una vela attaccata all'albero maestro è gonfiata dal vento. La navicella della Chiesa trionfa delle tempeste della vita e conduce i fedeli in porto. Di piú modesto livello, i rilievi delle lampade in ceramica sono però analoghi a questi.

I vetri d'arte erano diffusissimi nell'Impero, e molti provenivano da vetrerie diverse, d'Italia, di Colonia, delle coste fenicie, dell'Africa: luoghi a portata di molti cristiani. Ricercati erano, in particolare, bicchieri e coppe con il fondo decorato a immagini che si ottenevano mediante sottili foglie d'oro strette fra due strati di vetro. V'erano raffigurati, di solito, i proprietari delle coppe, sulle quali se ne scriveva il nome assieme a un augurio di buona salute. I cristiani hanno ripreso

310. Roma. Due figure. Vaticano, Museo sacro

quest'uso, e anche quello dei ritratti, ma vi hanno aggiunto, e soprattutto sostituito, l'immagine di Cristo, degli Apostoli, di altri soggetti religiosi. Anche in questo campo, i pezzi conservatisi sono numerosi, e talvolta hanno un grande valore artistico.

Basti pensare, ad esempio, a una grande coppa che si trova nel Museo di Colonia, con medaglioni di diversa grandezza sul fondo decorato. In alcuni si vedono ritratti a mezzo busto, identificati come ritratti dei figli di Costantino; in altri, scene di quella "salvezza" dei fedeli, secondo la Scrittura, che già abbiamo osservate sui sarcofaghi paleocristiani e sui muri delle catacombe.

Infine, c'è la bellissima tecnica del vetro inciso, anch'essa applicata anche a soggetti cristiani. L'esemplare piú bello di questo tipo è stato trovato a Cartagine (Museo del Bardo). Davanti a un tempietto, si vedono gli Apostoli Pietro e Andrea come pescatori, l'uno con la lenza, l'altro con le reti. Un'iscrizione latina identifica queste figure. L'opera è molto bella, e, forse meglio che altrove, qui si può constatare la continuità della tradizione: i cristiani hanno ripreso in questo lavoro non soltanto l'uso di un vaso di forma banale e la tecnica dell'intaglio profondo e sfumato, ma l'iconografia stessa, compresa quella delle due figure, del loro corpo quasi nudo, dei loro gesti, che innumerevoli immagini romane di pescatori avevano da gran tempo fissata. Indipendentemente dall'iscrizione dei nomi, solo il motivo dei due pesci incrociati posati sui sassi, tra le figure e sotto alla scritta, vi è stato aggiunto dall'iconografia cristiana: un motivo in accordo con il soggetto generale, ma che deve essere stato interpretato come un simbolo della comunione. Ecco un esempio suggestivo del metodo seguíto dagli artisti cristiani poco tempo dopo la Pace della Chiesa, quando essi vollero portare a poco a poco i temi cristiani nella decorazione di oggetti delle arti industriali e suntuarie.

Conclusione

Abbiamo visto come sia sorta un'arte di ispirazione cristiana, con un ritardo notevole sugli inizi della religione cristiana. Grande era la discrezione di questa prima arte cristiana, soprattutto prima degli editti di tolleranza, al principio del IV secolo, ed è cosa interessantissima da osservare, quando si pensi all'avvenire delle arti ispirate dal cristianesimo.

Abbiamo esaminato numerosi monumenti, il loro programma religioso, la loro iconografia e le forme che, in questa alta epoca, sono state incaricate di esprimere soggetti cristiani o poste al servizio del culto cristiano. Era un'arte dalle funzioni precise e limitate, che aveva il proprio posto nell'insieme delle realizzazioni artistiche dell'epoca, nell'interno dell'Impero romano, ma un posto assai modesto: come erano modesti coloro che se ne servivano. Gli editti di tolleranza cambiarono solamente in parte, dapprima, questo stato di cose, e forse meno di quanto si potrebbe credere. La differenza è stata profonda solo nel campo dell'architettura per il culto e della sua decorazione che l'imperatore Costantino, fondatore dell'Impero cristiano, favorí personalmente.

Questo studio è stato esteso fino ai successori di Costantino, e concluso alla vigilia dell'epoca di Teodosio, nell'ultimo terzo del IV secolo. Comincia qui, in realtà, con il cristianesimo divenuto religione dello Stato romano universale, un periodo nuovo nella storia dell'arte cristiana. Ne abbiamo trattato in un volume di questa collana, dedicato alla grande arte cristiana dell'evo antico, che ha inizio sotto Teodosio I e, al di là del secolo d'oro di Giustiniano, si prolunga fino all'avvento dell'Islam e alle invasioni arabe.

La prima arte cristiana non ha lasciato tanto capolavori, quanto opere spesso commoventi, tipiche degli inizi di un'arte chiamata a un grande avvenire. Esse, inoltre, sono documenti di un'esperienza che ben raramente si compie: quella di una religione nuova, la quale si avvia su una strada non mai percorsa. Abbiamo visto come il movimento a favore delle arti plastiche cristiane debba avere avuto inizio nelle file dei fedeli, non fra il clero. Però abbiamo anche potuto constatare che, sin dal III secolo, opere d'arte create in regioni dell'Impero molto distanti fra loro presentano un'affinità evidente — segno di un'azione unificatrice che

può esser venuta solo dal clero, o che, almeno, deve esserne stata accettata.

Tuttavia, se una certa unità di programma e di espressione iconografica si può constatare sin dal III secolo, si osserva pure che già, nelle arti plastiche cristiane di questi anni, le forme non erano piú le stesse dappertutto. Lo si è visto, in particolare, esaminando le pitture e i mosaici di Siria e Mesopotamia, di Antiochia, della Sicilia e di Roma: le principali regioni dell'Impero sembra abbiano accentuato in vario modo lo stile delle opere, sebbene tutte si riferiscano, in linea generale, alla tradizione classica.

Per il seguito della storia delle arti cristiane, è essenziale far osservare come la base, per quanto concerne il gusto e lo stile, sia stata allora una distinzione fra tre grandi famiglie regionali di opere d'arte, che ancor piú si separeranno nel Medioevo: le arti del Levante e della Transcaucasia, le arti dei Greci e le arti dei Latini. Solo i Greci divenuti Bizantini continueranno a coltivare lo stile nobile e grazioso dei modelli ellenistici, mentre gli altri, e particolarmente i Latini, cercheranno soprattutto l'espressione e la fermezza della visione concreta. Le opere che abbiamo potuto esaminare in questo volume ci permettono di intravvedere le radici profonde di qualcuna fra le distinzioni estetiche essenziali delle arti medioevali d'Oriente e d'Occidente.

Testimonianze scritte

Nelle pagine seguenti diamo, tradotti, alcuni testi greci o latini risalenti all'epoca trattata nel volume: testimonianze dei contemporanei sulle opere d'arte, sui loro autori o su coloro ai quali erano destinate.

Non si tratta di una raccolta di testi che si presuma completa, ma di una scelta di pagine che a noi sono apparse particolarmente suggestive. Alcune descrivono i monumenti, altre evocano l'ambiente nel quale la prima arte cristiana era nata e viveva, oppure ci aiutano a comprendere l'estetica che, alla fine dell'evo antico, viene a sostituirsi all'estetica classica, affermandosi via via nel corso del Medioevo.

Citeremo anzitutto i testi concernenti le architetture, poi quelli sulle immagini, per finire con i passi di carattere piú generale: considerazioni sulla visione e sull'opera d'arte, cronache di pellegrinaggi.

Edifici

I grandi santuari cristiani fondati da Costantino sul Golgota, a Gerusalemme

1. Sistemate cosí le altre faccende, l'imperatore edificò un monumento importante nel paese di Palestina... Gli era parso suo dovere presentare alla vista e alla venerazione di tutti il luogo santissimo della resurrezione del Salvatore, che si trova a Gerusalemme... Ordinò dunque di costruire una casa di pietra... 2. Tanto tempo prima, infatti, uomini empi... avevano fatto l'impossibile per abbandonare all'ombra e all'oblio quel divino monumento dell'immortalità. Quel luogo di salvezza, dunque, gli empi avevano immaginato di sottrarlo alla vista degli uomini... Con i mezzi piú diversi, da fuori città portano terra e ne ricoprono tutta la zona. Giunto il terrapieno a una certa altezza, lo ricoprono di lastre di pietra, nascondendo cosí la grotta divina sotto un ammasso enorme di terra e ghiaia... Sopra, infine, dispongono una vera tomba delle anime, costruendo a un demone impuro l'antro tenebroso di Afrodite... 3. Tuttavia, quelle opere escogitate da gente empia contro la verità durarono a lungo... Ma, docile allo Spirito di Dio, [l'imperatore] ordina di ripulire e livellare tutta la zona... In breve, quegli edifici vengono fatti precipitare a terra, e dalle dimore dell'errore vengono portate via le statue e gli idoli... Inoltre, il sovrano fa togliere le pietre e i legni delle costruzioni abbattute, e le fa gettare lontano. Il principe ordina quindi di lavorare di sterro in profondità e di portar via tutto, lontano, insieme con le macerie. 4. Come se un nuovo ordine di cose stesse sostituendosi a un altro, il suolo primitivo riapparve nella profondità della terra, e la sacra testimonianza della resurrezione del Salvatore si manifestò, contro ogni speranza, e la grotta santissima parlava del ritorno del Salvatore alla vita... 5. Senza indugio, il principe ordina che intorno alla grotta della salvezza venga eretto un santuario con una magnificenza degna della sua opulenza. A coloro che governavano i popoli dell'Oriente [cioè l'amministrazione romana], egli ingiunse di conferire all'impresa, offrendo fondi considerevoli, un carattere di grandiosità senza eguale, mentre spediva al vescovo... il racconto seguente: "... Il vincitore Costantino... a Macario... Il mio desiderio piú grande è di ornare con edifici splendidi questo santo luogo cui io ho tolto la vergognosa presenza di un idolo... Ora conviene quindi che voi prendiate tutte le disposizioni necessarie per costruire, non solamente una basilica superiore a quelle del mondo intero, ma anche altri edifici. Quanto alla costruzione pratica e alla sua decorazione, sappiate che ne ho affidata la cura al nostro amico Draciliano, prefetto, e al governatore della vostra provincia. La nostra pietà ha ordinato loro di far venire immediatamente gli artisti, gli operai, e tutto ciò che il vostro senno indicherà loro come necessario alla costruzione. Quanto alle colonne e agli altri oggetti di marmo, cercate quelli che ritenete i piú preziosi e i piú utili, e stendetene un esposto scritto... affinché noi possiamo far portare da tutte le parti gli oggetti necessari nella quantità richiesta... Desidero sapere da voi se vi piace che il soffitto della basilica venga decorato a cassettoni oppure se preferite tutt'altro ornamento. Se sceglete i cassettoni, si potranno profilare d'oro..."

Libro III, capitolo XXIII — Attorno al luogo della sepoltura del Salvatore fu edificata la nuova Gerusalemme, dirimpetto alla famosa Gerusalemme antica... la quale espiò con la propria desolazione il crimine dei suoi empi abitanti... Egli volle ornata, anzitutto, la santa grotta, monumento divino... In primo luogo, la magnificenza dell'imperatore, decorando questo elemento capitale dell'insieme con colonne scelte e con ornamenti abbondanti, fece risplendere la venerabile grotta sotto un abbellimento radioso. Passando quindi in un ambiente amplissimo e aperto verso l'esterno, lo adornò di un lastricato brillante e lo circondò su tre lati con lunghe gallerie a portici. Sul lato di fronte alla grotta, verso levante, c'era la basilica di considerevole altezza ed estremamente estesa in lunghezza e in larghezza. La superficie interna dell'edificio era tutta ricoperta da lastre di marmo policromo. L'aspetto esterno dei muri, abbelliti da pietre levigate, presentava un genere di bellezza straordinaria, per nulla inferiore a quella del marmo. Quanto al tetto, la parte inferiore era ricoperta di piombo; la parte interna del

tetto era ricoperta da cassettoni scolpiti, per tutta l'estensione della basilica, e l'oro lucente di cui erano dipinti faceva risplendere di mille riflessi il tempio intero. Sui due fianchi correvano, parallele secondo la lunghezza del tempio, gallerie gemelle a doppio portico, inferiore e superiore, dai soffitti dorati. La fila davanti era a grosse colonne; quella dietro era a pilastri quadrati. Tre porte rivolte verso il sorger del sole a levante accoglievano coloro che venivano dall'esterno. Di fronte ad esse, all'estremità della basilica, si trovava l'abside, a coronamento dell'insieme, circondato da dodici colonne, in numero eguale, cioè, a quello degli apostoli, e ornate al sommo con grandi crateri d'argento. A coloro che da qui avanzavano verso gli ingressi situati davanti alla basilica si presentava un altro ambiente scoperto, con due esedre ai due lati, e un primo atrio circondato di portici. In fondo, venivano le porte dell'atrio; poi, sulla strada, i propilei comuni a tutto l'edificio, disposti con un'arte che dava al passante un'idea di ciò che dentro si vedeva.

Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, libro III, capitolo XXV.

Chiesa della Natività a Betlemme fondata da Sant'Elena

Scegliendo in questo paese altri luoghi consacrati da grotte mistiche, [Costantino] li abbellí con le ricchezze della sua magnificenza. La grotta della prima manifestazione del Salvatore, della sua nascita nella carne, fu oggetto di onori adeguati; nell'altra, sul monte, egli onorò la memoria dell'Ascensione. La adornò splendidamente, perpetuando cosí la memoria di sua madre, che aveva reso un cosí grande servigio al genere umano. [Elena] aveva consacrato due templi a Dio, l'uno alla grotta della Natività, l'altro sulla montagna dell'Ascensione... Inoltre, la madre dell'imperatore aveva esaltato con superbe costruzioni, sul monte degli Ulivi, il ricordo del passaggio del Salvatore nei cieli, facendo erigere sulla cima l'edificio sacro di una chiesa e fondandovi un santuario... E, certo, questi due santuari l'imperatrice li eresse su due grotte mistiche, a prova dei suoi sentimenti di pietà,... con l'aiuto delle risorse economiche di suo figlio. Scegliendo in questa regione tre luoghi che avevano l'onore di possedere tre grotte mistiche, egli li abbellí di ricche costruzioni, assegnando alla grotta della prima apparizione di Dio la venerazione dovutale; onorando nell'altra, in cima al monte, la memoria dell'ultima Ascensione, ed esaltando nella grotta di mezzo le vittorie di cui il Salvatore coronò tutta la propria battaglia. L'imperatore abbellí tutti questi luoghi, facendo risplendere dappertutto il simbolo della salvezza [la croce].

Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, libro III, capitolo XLI.

Una chiesa a Tiro (Fenicia) ricostruita all'inizio del regno di Costantino (verso il 316-319)

Panegirico pronunziato da Eusebio, vescovo di Cesarea in Palestina, nella chiesa cattedrale appena costruita dal vescovo locale, Paolino, dopo le devastazioni degli ultimi persecutori dei cristiani.

Questo passo dà un'idea della rettorica cristiana all'epoca del trionfo della Chiesa, e costituisce un esempio del metodo seguíto dagli oratori — di cui si trovano i metodi paralleli nell'iconografia cristiana del tempo —, i quali parlano nel medesimo tempo di un edificio ecclesiastico reale e dell'architettura ideale del quale è simbolo, quella della Città celeste o del Tempio celeste.

Ci sia consentito di cantare... l'inno della vittoria, di proclamarla ad alta voce, e di dire: "Come l'abbiamo udito, è cosí che l'abbiamo veduto nella città del Signore degli eserciti, nella città del Dio nostro." In quale città, se non in questa, recentemente fondata e costruita da Dio? "Essa è la Chiesa del Dio vivente, la colonna e il fondamento della verità." A questo proposito, un'altra parola divina annuncia cosí una notizia: "Cose gloriose sono state dette di te, città di Dio." In essa il Dio di bontà ci ha riuniti per la grazia del suo unico Figlio, ed ognuno dei convitati canta e perfino grida, dicendo: "Io mi sono rallegrato di quanto mi è stato detto: Noi andremo nella casa del Signore," e ancora: "Signore, ho amato la bellezza della vostra casa e il luogo dove risiede la vostra gloria."

...Per questa chiesa, egli ha dunque delimitato tutta l'area, molto piú grande della prima. Ne ha fortificato il perimetro esterno con una muraglia che interamente la circonda, in modo da costituire un sicuro bastione per tutto il complesso. Ha disposto un ampio vestibolo, di una certa altezza, dalla parte da cui entrano i raggi del sole levante, e ha offerto a coloro che sono lontano, fuori dai recinti sacri, una larga visione di ciò che si trova nell'interno; invita, per cosí dire, coloro che sono estranei alla fede, a volgere lo sguardo verso i primi ingressi. Nessuno, d'altronde, potrebbe passare davanti al tempio senza aver l'animo colmo di dolore al pensiero dell'abbandono in cui prima si trovava, rispetto alla straordinaria meraviglia oggi realizzata. Forse il vescovo sperava che l'uomo cosí pervaso dal dolore sarebbe stato attratto e spinto ad entrare, solo alla vista del monumento.

Nell'interno, non ha permesso a chi varcasse la soglia di penetrare immediatamente nel santuario, con i piedi insudiciati e non lavati; ma ha lasciato uno spazio vastissimo fra il tempio e le prime porte d'ingresso, e l'ha ornato di quattro portici che lo racchiudono, facendone una sorta di recinto quadrilatero, con alte colonne dappertutto: gli intervalli fra le colonne sono sbarrati da elementi in legno, a reticolo, e adeguatamente alti. Ha lasciato vuoto il centro perché possa vedersi il cielo, e possano i visitatori godere di un'aria luminosa e liberamente esposta ai raggi del sole. Qui egli ha posto i simboli delle sacre purificazioni: di fronte al tempio, fontane da cui zampilla abbondante l'acqua, e in cui possono lavarsi coloro che penetrano nei recinti del tempio. Questa prima zona da cui passa chi entra, è già per tutti bella e gradevole; e per coloro che hanno ancora bisogno delle prime iniziazioni, offre il luogo adatto alle loro esigenze. Ma fece ancor di piú, ancora meglio che lo spettacolo d'ingresso. Per mezzo di vestiboli interni ancora piú numerosi, egli aperse varie vie d'accesso al tempio. Disponendole di fronte ai raggi del sole, aperse tre porte da una parte sola, e gli piacque che quella di mezzo fosse molto piú grande delle altre due, in altezza e in larghezza; la decorò con bronzi applicati mediante ganci di ferro; l'adornò di ceselli e rilievi e, quasi una regina, le pose ai lati le altre due come guardie del corpo. Allo stesso modo, provvide i portici situati da una parte e dall'altra dell'insieme del tempio, di vestiboli in numero eguale ai primi. Per illuminarli dall'alto con una luce piú abbondante, immaginò diverse altre aperture nell'edificio, e le volle anch'esse variamente ornate con lavori in legno.

Quanto alla basilica, la costruí con materiali ancor piú ricchi e preziosi, e nelle spese fu di una liberalità senza riserve. Qui, io ritengo superfluo descrivere la lunghezza e la larghezza dell'edificio, la sua smagliante bellezza, la sua grandiosità superiore a qualsiasi parola, l'aspetto brillante delle opere cui ho accennato, la loro altezza che giunge al cielo, i preziosi cedri del Libano posti al disopra dell'edificio. Questi, nemmeno l'oracolo divino ha potuto fare a meno di menzionarli: "Gli alberi del Signore si rallegreranno," disse, "e i cedri del Libano da lui piantati."

Che cosa dovrei ora descrivere esattamente: l'armonia sapiente dell'arte architettonica, l'estrema bellezza di ciascuna sua parte, quando la testimonianza della vista dispensa dalle informazioni che si apprendono per mezzo dell'udito? Compiuto ch'egli ebbe il tempio, v'aggiunse l'ornamento di troni molto elevati per l'onore di coloro cui sono destinati, e di banchi bene ordinati per tutti gli altri, come si deve. Dispose quindi nel centro il santo altare dei santi misteri; e, perché rimanesse inaccessibile alla folla, lo circondò di barriere in legno a reticolato, lavorate da cima a fondo con arte delicata, in modo da offrire agli spettatori un insieme ammirevole. Né trascurò il pavimento: lo ornò in modo perfetto con un marmo bellissimo.

Pensò anche alle parti esterne del tempio: fece erigere con arte, da ogni lato, esedre e edifici grandissimi adiacenti l'uno all'altro e addossati ai fianchi della basilica, con la quale comunicavano per mezzo di passaggi che portavano all'edificio centrale. Quanto ai locali necessari per coloro che avevano ancora bisogno della purificazione e delle abluzioni conferite dall'acqua santa e dallo Spirito Santo, il nostro pacifico Salomone, dopo avere edificato il tempio di Dio, li fece costruire, sí che la profezia citata piú sopra non fu piú solamente una parola, ma fu una realtà.

... Sí, egli costruisce secondo giustizia, e divide i poteri secondo il merito dell'interno suo popolo. Taluni, egli li circonda del solo recinto esterno racchiudendoli, come dentro a un muro, entro una fede senza errore: grande è la moltitudine di coloro che sarebbero incapaci di sopportare un edificio di maggior mole. Ad altri affida gli ingressi della casa, ordinando loro di vigilarne le porte e di guidare chi entra: e considerandoli, non senza ragione, come i propilei del tempio. Altri ancora, li ha appoggiati alle prime colonne esterne che si trovano intorno ai quattro lati dell'atrio, facendoli avanzare fin quasi alla lettera dei quattro vangeli. E ve ne sono altri, ch'egli avvicina stretti stretti ad ogni lato della basilica: sono ancora catecumeni, e crescono e progrediscono, non essendo piú molto lontani dalla vista degli oggetti interni [contemplati] dai fedeli. Fra questi ultimi, egli sceglie le anime pure, che sono purificate, come l'oro, da un bagno divino; e qui, ne appoggia alcuni a colonne ben piú forti di quelle esterne, le dottrine mistiche piú addentro nella Sacra Scrittura; gli altri, li illumina mediante aperture orientate verso la luce. Adorna tutto il tempio con l'unica grandissima porta d'ingresso della glorificazione del re sovrano, il solo e unico Dio, e dispone ai due lati della sovranità del Padre i raggi di seconda grandezza della luce, il Cristo e lo Spirito Santo. Per il resto, attraverso la chiesa intera, egli fa vedere senza gelosia e nel modo piú vario la chiarezza e la luce della verità nei suoi minimi particolari. Dappertutto, e da ogni parte, egli ha scelto le pietre viventi, solide e bene lavorate delle anime; con esse prepara infine la grande dimora regale, smagliante, piena di luce dentro e fuori, perché, non solamente l'anima e la mente, ma anche il corpo risplende in essi, nel riflesso della varia bellezza fiorita dalla castità e dalla sobrietà.

Si trovano in questo santuario anche dei troni e innumerevoli banchi e sedili; sono, in altrettante anime, i doni dello Spirito Santo, quali si videro un tempo nei santi apostoli e nei loro compagni, cui si manifestarono in forma di "lingue divise, simili a lingue di fuoco e ferme su ciascuno di loro." Ma in colui che è il loro capo, Cristo si trova integralmente, mentre negli altri è in misura diversa, secondo le loro possibilità di possederlo nella sua potenza e in quella dello Spirito Santo. Quei sedili sono forse le anime di certi angeli posti al fianco di ciascuno di loro, a loro custodia ed educazione. Quanto al venerabile, grande ed unico altare, che cosa mai potrebb'essere, se non l'anima purissima del santo dei santi, il prete di tutti? Alla sua destra sta, in piedi, il grande Pontefice dell'universo stesso, Gesú, il Figlio unico di Dio. Egli riceve con la gioia sul volto, e con le mani alzate, il buon profumo dell'incenso a lui offerto da tutti i fedeli, e i sacrifici non di sangue e non materiali offertigli nelle preghiere, e ch'egli a sua volta offre al Padre nei Cieli, al Dio dell'universo. Il Padre, lo adora lui stesso, e lui solo, rendendogli l'omaggio conforme alla sua dignità; quindi gli chiede benevolenza e favori per noi tutti, e per sempre.

Tale è il gran premio che, in tutta la terra abitata sotto il sole, ha costruito il Verbo, il gran demiurgo dell'universo, dopo avere formato sulla terra questa immagine intelligibile delle volte celesti dell'aldilà, in modo che in lui viene onorato e riverito il Padre, attraverso l'intero creato e gli esseri viventi e raziocinanti che sono sulla terra. Quanto alla regione sovraceleste e agli esempi che vi si trovano delle cose di quaggiú, alla Gerusalemme chiamata la Gerusalemme celeste e alla montagna celeste di Sion, la città sovracosmica del Dio vivente, nella quale miriadi di cori angelici e una Chiesa di neofiti iscritti nei cieli celebrano, con teologie ineffabili e inaccessibili alla nostra ra-

gione, il loro creatore e il capo supremo dell'universo: nessun mortale è capace di cantarla degnamente, perché "l'occhio non ha veduto e l'orecchio non ha udito, e non è giunto fino al cuore dell'uomo ciò che Dio ha preparato per coloro che lo amano."

EUSEBIO DI CESAREA, *Storia ecclesiastica*, libro X, capitolo IV.

Una chiesa costruita a Gaza in Palestina dopo la distruzione di un tempio pagano, all'inizio del V secolo

Quando finalmente il *Marneion* [tempio pagano a Gaza, Palestina] fu bruciato e la calma si ristabilí nella città, il beato vescovo [Porfirio], con il santo clero e col popolo cristiano risolse di edificare una santa chiesa sull'area dell'edificio bruciato, secondo la rivelazione che gli era stata fatta quando era a Costantinopoli, e per questo egli aveva ricevuto denaro dalla piissima imperatrice Eudossia [moglie dell'imperatore Arcadio, madre di Teodosio II]... Ora, taluni consigliavano di costruirla sulla pianta del tempio bruciato. Questo era di forma rotonda, circondato da due porticati concentrici, e il centro era una cupola rigonfia e allungata nel senso dell'altezza; e v'erano altri elementi e disposizioni particolari, appropriati agli idoli... Certuni, dunque, volevano che la santa chiesa fosse edificata su questa pianta; altri vi si opponevano, sostenendo che si doveva abolire perfino la memoria del tempio pagano... Quando, infine, furon portate via tutte le ceneri e tutto quanto di abominevole era ancora rimasto, il santo vescovo ordinò che gli avanzi del rivestimento di marmo del *Marneion*, che era ritenuto sacro e situato in luogo inviolabile, soprattutto per le donne, servissero alla pavimentazione della piazza davanti alla chiesa, all'esterno, affinché venissero cosí calpestati non soltanto dagli uomini, ma anche dalle donne, dai cani, dai porci e dagli altri animali. E ciò afflisse gli idolatri ben piú dell'incendio del tempio...

MARCO IL DIACONO, *Vita di Porfirio*, vescovo di Gaza, capitoli LXXV e LXXVI.

La basilica di San Pietro a Roma nel VI secolo

L'apostolo san Pietro fu sepolto nella chiesa chiamata sin dall'antichità Vaticano. Questa chiesa è sorretta da quattro file di colonne ammirevoli, in tutto novantasei; altre quattro si trovano all'altare, sí che il numero totale è di cento, non comprese quelle che portano il baldacchino del ciborio, sotto il quale si trova la tomba; situata sotto l'altare, essa è un'opera delle piú rare. Chi desideri pregare sul sepolcro di Pietro, apre la griglia che lo circonda, si avvicina, e, passando la testa di là da un finestrino che vi si trova, formula la propria supplica. Le sue preghiere sono immediatamente esaudite, purché siano giuste... Non pochi fedeli portano chiavi d'oro per aprire la griglia, e le sostituiscono a quelle non d'oro che vi si trovano, delle quali si serviranno poi per guarire diverse infermità... Sopra la tomba ci sono quattro colonne di un'ammirevole eleganza e bianche come la neve; pare che abbiano la funzione di sostenere il ciborio.

GREGORIO DI TOURS, *De gloria martyrum*, I, XXVIII.

La basilica di Lione (V secolo)

... Una foresta di colonne separava la navata centrale da quelle laterali, piú basse; un soffitto a cassettoni dorati splendeva quando penetrava il sole nell'interno, marmi di vario colore rivestivano muri e pavimento, e piú in alto, sui muri, un mosaico di smalto azzurro e verde disegnava figure diverse; la chiesa era preceduta da un atrio a superbe colonne in marmo d'Aquitania. Lungo l'atrio correva una strada frequentatissima, animata senza sosta da pedoni, da cavalieri e da carri; la Saona scorreva quasi ai piedi dell'abside, e i battellieri, passando davanti al santuario, intonavano un canto cristiano, mentre dalla riva rispondevano loro alti alleluia.

Estratto da una lettera di Sidonio Apollinare, pubblicata in traduzione francese da E. MALE in *La fin du paganisme en Gaule*, Paris, 1950.

Arti figurative

Prima menzione di un'immagine di Cristo

... Tutte le mattine, l'imperatore Alessandro Severo faceva le proprie devozioni nel suo *lararium*, dove erano state poste le immagini dei piú degni fra gli imperatori divinizzati, di qualche uomo particolarmente giusto, come Apollonio [di Tiana], e — narra uno storico del tempo — le immagini di Cristo, di Abramo, di Orfeo e di altri simili, e infine i ritratti dei suoi propri antenati...

Historiae Augustae Scriptores: AELIUS LAMPRIDIUS, *Biografia di Alessandro Severo*, capitolo XXIX, 2.

I piú antichi simboli cristiani

I nostri sigilli devono portare l'immagine di una colomba, di un pesce, oppure di una nave in pieno vento; di una lira di cui si serviva Policrate o di un'ancora che Seleuco fece incidere sul suo anello. Se vi è raffigurato un pescatore, è per rammentarci gli apostoli e i bambini ch'essi pescarono nell'acqua. Ma guardatevi dal farvi rappresentare idoli: è proibito perfino guardarli. Dobbiamo anche evitare l'arco e la clava, perché combattiamo per la pace; una coppa è pure da evitare per coloro che debbono praticare la temperanza.

CLEMENTE D'ALESSANDRIA, *Il pedagogo*, libro III, capitolo XI.

Mosaici o pitture murali raffiguranti la passione di Santa Eufemia

Il giudice è seduto sul suo seggio; guarda la vergine con aria selvaggia e crudele. Quando vuole, infatti, l'arte sa dipingere la collera, anche su una materia inanimata. Vicino gli stanno i satelliti, la folla dei soldati; gli scrivani sono pronti con le loro tavolette e i loro stili; uno di essi sospende il suo lavoro e si volta vivamente verso la vergine, come ordinandole di rispondere a voce piú alta; teme di non udire bene e di commettere qualche errore nella procedura. Eufemia porta vesti scure e il pallio, segno della filosofia. Il pittore le ha dato una fisionomia gentile; a me la sua anima sembra abbellita dalle sue virtú. Due soldati la conducono dal giudice; l'uno cammina davanti a lei e la trascina, l'altro sta dietro e la spinge. Il pudore si confonde con il coraggio nel portamento della vergine. Ella abbassa il capo, quasi arrossendo d'essere guardata da uomini, però si tiene diritta, senza paura, non vuole mostrare il minimo terrore nella lotta... Piú in là, nel dipinto, i carnefici, ricoperti soltanto di una tunica, compiono ciò che debbono: l'uno ha afferrato la testa della vergine e la rovescia indietro, tenendola immobile cosí, esposta alle torture; l'altro le strappa i denti. Si vedono gli strumenti del supplizio, una mazza e uno spillone... Il pittore ha reso cosí nitidamente le gocce del sangue, che par di vederle realmente colare, e si vorrebbe allontanarsene singhiozzando. Si vede quindi la vergine in prigione; sta seduta, sola, nelle sue vesti da lutto; e invoca Dio nella sua sofferenza. Mentre sta pregando, appare sopra la sua testa il simbolo del martirio che l'attende. Lí presso, infatti, il pittore ha collocato un rogo in fiamme, rossastre e grosse fiamme. In mezzo ad esse è Eufemia, le mani verso il cielo; il suo volto non tradisce tristezza alcuna: sembra, al contrario, mostrar la sua gioia di fuggire verso la vita immortale e beata.

(ASTERIO D'AMASEA, *Omelia su sant'Eufemia*, in Migne, "serie dei Padri Greci," XL, 355. Charles Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, Paris, 1879).

Plotino e l'Arte

Riproduciamo un certo numero di testi tratti dalle Enneadi *di Plotino, che fanno capire il suo modo di contemplare un'opera d'arte, e il valore filosofico e religioso ch'egli attribuisce alla visione. Con le sue opinioni sul modo migliore di considerare l'opera d'arte, d'interrogare ogni visione e di gioirne, e in particolare, di contemplare una creazione artistica, Plotino annunzia l'artista e lo spettatore del Medioevo. E sono le forme dell'arte medioevale in ciò ch'esse hanno di anticlassico, quelle che meglio sembrano corrispondere a quel programma nuovo, di cui Plotino è stato il primo a indicare gli elementi.*

Le citazioni di Plotino saranno accompagnate da commentari estratti dal nostro articolo, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, *apparso in* "Cahiers archéologiques," *I, 1945.*

"Gli antichi savî che hanno voluto rendersi gli dèi presenti costruendo templi e statue, mi pare abbiano veduto bene la natura dell'universo; essi hanno compreso ch'è sempre facile attirare l'anima universale, ma che è particolarmente facile trattenerla costruendo un oggetto disposto a subire la sua influenza e a riceverne la partecipazione. Ora, la rappresentazione in immagini di una cosa è sempre disposta a subire l'influenza del suo modello: è come uno specchio capace di coglierne l'apparenza" (IV *Enneade*, III, 11).

L'immagine è uno specchio della cosa rappresentata, la quale, a questo titolo, partecipa del suo modello, in virtú del principio stoico della simpatia universale. Tale specchio vale, non solo per riflettere l'apparenza delle cose materiali, ma anche e soprattutto per captare l'anima universale, cioè l'essenza spirituale di quelle cose e perfino la divinità. Poiché, per Plotino, il principio superiore, il "nous" — intelligenza o Spirito — effettua l'unione di tutte le realtà cosmiche, mentre invece, proprio il fenomeno della simpatia, che unisce le diverse parti del mondo visibile, è un'immagine attenuata di quell'unione perfetta. Ogni cosa possiede un'anima, l'universo intero è animato, e quest'anima, presente in tutte le cose materiali, non è altro che un riflesso del "nous," intelligenza superiore. E piú ancora, il riflesso del "nous," questo elemento spirituale, è la sola cosa reale che vi si trovi. Il resto è materia pura, cioè il vuoto non-essere.

Cosí animato, il mondo materiale si trova certo giustificato e perfino valorizzato: per suo mezzo, si acquisisce la conoscenza della mente. Ma, d'altra parte, l'Intelligenza ch'esso riflette è la sola realtà nella materia. Cosí, l'opera d'arte dovrà riflettere, come uno specchio, questa materia. Ma non sarà utile se non come strumento per conoscere il "nous" (strumento imperfetto, però utile comunque), e sarà questa la ragion d'essere dell'opera d'arte. Ciò ch'essa può offrire, ciò che conviene ricercarvi, è il riflesso — attenuato ma certo — dell'Intelligenza suprema, dell'Intelligenza - realtà unica.

È facile immaginare quali ripercussioni potessero avere simili idee sulla pratica dell'arte figurativa. Potevano, esse, far dubitare del valore delle rappresentazioni non aventi altra missione se non quella di imitar l'apparenza delle cose naturali. Alla lunga, eran capaci di diminuire la sensibilità dell'artista — e quella dello spettatore — per le caratteristiche di un mondo materiale screditato. Alla ricerca dell'essenza delle cose, l'uno e l'altro avrebbero potuto abituarsi a lasciar soltanto scorrere lo sguardo sul loro aspetto, non riuscendo piú ad avvertirvi quei fatti degni d'attenzione, che i loro predecessori scorgevano. La loro capacità di osservazione rischiava d'esserne diminuita, mentre la ricerca dell'immagine "vera," quella dell'intelligibile, li impegnava inevitabilmente a sottomettere la visione diretta a un'interpretazione piú o meno energica. Per rimanere intelligibile, questo linguaggio piú astratto dell'arte doveva tuttavia piegarsi a determinate convenzioni. Plotino stesso ci aveva pensato.

Infatti, se la ragion d'essere dell'opera d'arte fosse quale la voleva Plotino (e non già il semplice godimento della bellezza ch'essa realizza, o dell'imitazione dell'apparenza delle cose materiali, e neppure l'inse-

gnamento morale o intellettuale che può venirci dal soggetto), lo spettatore non potrebbe discernere la lezione che v'è contenuta, senza una preparazione speciale. Egli, in tal caso, dovrà essere anzitutto informato sulla natura fisica della visione:

"Da che cosa deriva che gli oggetti lontani sembrino piú piccoli e che, a grande distanza, appaiano a intervalli piú considerevoli, mentre gli oggetti vicini si vedono nella loro vera dimensione e alla loro vera distanza? Gli oggetti sembrano forse piú piccoli perché la luce tende a raccogliersi vicino all'occhio e ad adattarsi alla grandezza della pupilla?

"Sarà forse che, piú la materia dell'oggetto visibile è lontana, piú la forma giunge all'occhio, isolata dalla materia?...

"O c'è forse una dimensione che percorre lo spazio e che noi percepiamo qual è realmente in ognuno dei punti in cui si trova? Bisognerebbe allora che l'oggetto stesso fosse vicino all'occhio per poter essere conosciuto nella sua vera misura...

"I colori e le forme hanno però un carattere comune, quello d'esser suscettibili di scemare: i colori scompaiono, la grandezza diminuisce; e diminuisce in proporzione allo scomparire del colore. Questo diventa piú evidente in un panorama vario: guardate una collina sulla quale siano case, giardini, altre cose ancora; se ognuna di queste è distintamente visibile, si può misurare l'estensione dell'insieme; ma se ciascun oggetto non presenta un aspetto distinto, è impossibile misurare nei suoi particolari, e conoscere cosí nella sua grandezza totale, la collina. E perfino oggetti vicini a noi e diversi, sui quali si getti un'occhiata d'insieme senza fermarsi ai loro particolari, tanto piú sembrano piccoli, quanto piú sfuggono rapidamente al nostro sguardo: quando se ne scorge il particolare, si possono esattamente misurare, e se ne conosce la grandezza totale" (II *Enneade*, VIII, 1).

Ciò che preoccupa Plotino è la grandezza vera, la distanza vera, e — data questa ricerca — la presenza, sull'immagine, di tutti i particolari e i colori distinti (e veri, anch'essi): sempre per scoprire il "reale" nel vuoto della materia. Ora, la grandezza vera, la distanza vera, non sono riconoscibili se tutti i particolari non sono presenti, o se i colori sono impalliditi; e ciò esclude, a sua volta, lo scorcio e la prospettiva geometrica e aerea. In altre parole, nell'ideale, secondo Plotino, ogni immagine di un oggetto che si voglia utilmente contemplare, dovrebbe essere fissata in primo piano, con accanto, allineati, i diversi elementi della medesima immagine, tutti sullo stesso piano.

Plotino ci insegna, d'altronde, che la visione in superficie ci garantisce perfino, in certe condizioni, contro la percezione della materia: II, IV, 5: "La profondità [della persona o della cosa], è la materia, e per questo la materia è tenebrosa. La luce che la illumina è la forma; l'intelligenza vede la forma. Vedendo la forma in una persona, essa giudica che la sua profondità è un'oscurità situata sotto la luce; cosí pure, l'occhio luminoso, portando il suo sguardo sulla luce o sui colori, che sono specie di luci, discerne l'esistenza del fondo oscuro e materiale nascosto sotto la superficie colorata."

Di conseguenza, l'immagine che cercasse di riflettere l'intelligenza dovrebbe trascurare e perfino bandire la rappresentazione della "profondità" e dell'"oscurità" (la raffigurazione dello spazio portando con sé generalmente la distinzione fra parti piú o meno illuminate), limitandosi alla "superficie colorata" che si presuppone illuminata in tutte le sue parti, e quindi senza ombre. Ora, questa teoria trovò un'applicazione piú o meno sistematica in certe pitture, a partire dalla bassa antichità. Plotino, che può averne vedute — o che ha presentito tale tendenza dei pittori — ha potuto acclamare in esse altrettanti tentativi di raffigurare la forma luminosa e cromatica, immagine del "nous."

Ancora ad altre condizioni si dovrà obbedire, per rendere efficace la contemplazione di un'immagine. Esse sono, ad un tempo, fisiche e "mistiche." I, VI, 9: "...Bisogna che l'occhio si faccia simile e pari all'oggetto visto, per potersi applicare a contemplarlo. Mai un occhio vedrebbe il sole senza esser divenuto simile al sole, né un'anima vedrebbe il bello senza esser bella. Divenga dunque ogni essere, anzitutto, divino e bello, se vuole contemplare Dio e la Bellezza." Poi, in un altro passo, la bellezza dev'essere contemplata "con l'occhio interiore," oppure — è lo stesso pensiero espresso in forma negativa — "non con gli occhi del corpo." L'importanza di questa dichiarazione è evidente: ne consegue che un'immagine non appare nello stesso modo, ma diversa, secondo il modo di guardarla: con gli occhi del corpo o con gli occhi interiori; constatazione nuova, e, per lo storico, tanto piú suggestiva, ch'egli la ritroverà sovente nelle pagine dei teologi e nei sermoni del Medioevo, a proposito di immagini cristiane. Non è Plotino, d'altronde, ad essersi accorto per primo di questo fenomeno: l'idea stessa, cosí come l'espressione "occhi interiori," risalgono all'esperienza dei mistici, i quali invitavano a contemplare l'immagine della divinità con gli occhi dei fedeli.[1]

Plotino si pone, altrove, questa domanda: dove ha luogo, esattamente, il fenomeno della vista? È nell'occhio e nell'anima di colui che vede, o nel luogo in cui si trova l'oggetto veduto, e dove la luce dell'occhio lo rispecchia? IV, VI, 1: "Le sensazioni non sono figure né impronte prodotte nell'animo..., poiché, secondo noi, non si produce nell'animo impronta alcuna dell'oggetto sensibile che vi dovrebbe delineare la propria forma... Quando noi si percepisce un oggetto qualunque per mezzo della vista, è chiaro che lo vediamo sempre a distanza, e che riusciamo ad afferrarlo attraverso la visione; dunque l'impressione ha luogo là dove l'oggetto si trova,... e l'anima non vede perché è plasmata dall'oggetto come la cera viene modellata da un sigillo. Infatti, essa non avrebbe bisogno

[1] Plutarco, conoscendo anch'egli le pratiche dei culti mistici, dichiara: "Sul volto della statua divina si contemplano," come si vedono in sogno, "i fatti rivelati dagli dèi." Attraverso l'immagine di Iside, il fedele vede la dea stessa, e la sua anima "si nutre della sua inesprimibile bellezza" (*Iside e Osiride*, capitolo LXXVIII). APULEIO, *Metam.* XI, XXIV, adopera termini simili per descrivere le sensazioni mistiche suscitate dalla contemplazione di una statua di Iside in stato di estasi: egli gioisce dell'inesprimibile voluttà che emana dal simulacro della dea.

di guardare fuori, se avesse in sé la forma dell'oggetto veduto."

È incontestabile l'interesse di questo testo per la storia dell'arte, la quale, alla fine dell'evo antico e nell'alto Medioevo, offre sovente esempi di una prospettiva di convenzione, di due tipi egualmente curiosi. Da una parte, la prospettiva detta "rovesciata," grazie alla quale l'oggetto rappresentato o certune delle sue parti si ingrandiscono o si allargano in proporzione all'aumento della distanza fra loro e lo spettatore. D'altra parte, la prospettiva detta "radiante" di certe immagini strane, che sembrano viste dall'alto e per la quale si fanno convergere verso un punto centrale gli scorci di tutti gli oggetti rappresentati. Queste due formule prospettiche hanno, d'altronde, una storia, l'inizio della quale è assai anteriore alla bassa antichità, poiché se ne conosce l'applicazione nelle arti arcaiche dell'Oriente; mentre i bambini, nei loro disegni, ne rinnovano costantemente l'uso.

Per Plotino, come abbiamo detto, la funzione dell'immagine è di offrirci una visione del "nous," una visione intellettuale. Soltanto la contemplazione, infatti, può permettere, trascurando la materia pura che è il non-essere, di far apparire l'ordine spirituale che, nel dar forma alla materia, vi si riflette. Anzi, è proprio quest'atto della contemplazione dell'intelligibile creatore e ordinatore, a fare del mondo sensibile un riflesso del "nous": "fisica spiritualista," osserva a questo proposito il Bréhier,[2] opposta alla "fisica meccanicista" normale; fisica spiritualista, la quale poggia sul principio che le parti non sono gli elementi del tutto, ma, quasi, i prodotti del tutto (per contemplare il "nous," lo si introduce nella materia). L'idea del tutto è dunque reale piú delle sue parti.

Questo afferma Plotino quando dichiara che "il mondo diventa trasparente allo spirito." Egli riassume cosí, come fa osservare il Bréhier,[3] un'operazione mentale descritta nella sua *V Enneade*, partendo da una tesi platonica. Secondo questa tesi, la visione nasce da un contatto fra la luce interna dell'occhio e la luce esterna. Plotino suppone che tale separazione fra le due luci sia soppressa, sí ch'esse divengano trasparenti l'una per l'altra e possano compenetrarsi. D'altra parte, la luce è normalmente fermata e riflessa da oggetti solidi. Plotino suppone ancora che tale solidità sia anch'essa eliminata, conseguendone la trasparenza assoluta degli oggetti: tutti gli oggetti si compenetrano senza limitarsi e senza limitare la luce (IV, 4-11). E va ancora piú in là. Nelle cose visibili, gli oggetti si limitano, si ostacolano, si mescolano l'uno con l'altro. Ma si può supporre che simili ostacoli e confusioni, derivati solo dalla resistenza delle cose visibili, vengano eliminati. Si avranno allora le idee allo stato puro, il movimento perpetuo, la staticità, o riposo, immutabile, e il bello senza immistione del brutto (IV, 11-15). Nella visione, c'è un'estensione spaziale fra colui che vede e il luogo in cui egli si trova. Plotino ci invita a sopprimere questo dato esterno, e a supporre l'ambiente assorbito nell'essere, l'essere nell'ambiente: tale è lo stato della visione intellettuale (IV, 15-18). Noi distinguiamo, infine, la luce e la fonte da cui emana (soprattutto gli astri). Sopprimiamo una simile distinzione: che tutto sia fonte di luce, e lo sia nella stessa misura. Avremo allora una visione in cui non si dovrà piú distinguere fra le diverse parti (IV, 18-27). E, per precisare questo pensiero: "Non v'è un punto in cui si possano fissare i propri limiti, in modo che ci sia lecito dire: fin qui, sono io" (VI, V, 7). In altre parole, lo stato di contemplazione dell'intelligibile non è accompagnato da una coscienza di se stessi, ma tutta la nostra attività è diretta verso l'oggetto contemplato: noi diventiamo quell'oggetto, ci offriamo ad esso come una materia cui esso dà forma; non siamo piú noi stessi se non in potenza: "Per vedere, bisogna perdere la coscienza di sé, e per avere coscienza della visione, bisogna, in certo modo, cessar di vedere: se, dunque, vogliamo vedere avendone coscienza, bisognerà che ci stacchiamo dalla visione, non però tanto da non potervi ritornare per immergerci in essa fintanto che lo vogliamo; in questa specie di moto alterno di separazione e di unione, nasce la coscienza... dello stato di assorbimento di noi stessi nel tutto," fine ultimo di una contemplazione intellettuale ideale (XI, 1-13).

Un metodo simile — o identico —, conduce alla conoscenza perfetta. "Il vero, per noi, non è che in una serie di proposizioni che noi enunciamo sulle cose: supponiamo una scienza la quale raggiunga direttamente gli esseri che noi enunciamo; allora essa non segue il proprio oggetto, ma lo ha interamente in sé, gli è identica" (IV, 40-56). Ora, appunto un fenomeno di questa specie presenta l'arte, la quale, secondo Plotino (V, 3-4), possiede una "saggezza" che "contiene il modello stesso dall'arte imitato." "Non è una saggezza fatta di teoremi, questa, ma una saggezza totale; è una unità: non è composta di diversi termini da essa ricondotti all'unità, ma, piuttosto, partendo dall'unità essa si decompone in pluralità" (V, VIII, 5).

Plotino tiene molto a questa concezione del sapere — un sapere "uno e totale," non acquisito da successive addizioni; e lo ritiene superiore all'altro: la saggezza degli dèi e dei beati non si esprime con proposizioni, ma con belle immagini (V, VIII, 5). Questo lo avrebbero capito gli Egiziani, i quali scrivevano non per mezzo di lettere formanti suoni e frasi, ma per mezzo di segni, ognuno dei quali "è una scienza, una saggezza, una cosa reale afferrata in una volta sola, non ragionata o deliberata" (V, VIII, 6). La scrittura dei Greco-Romani non ha nulla di simile, ma l'arte, qui come sempre, ha l'insigne vantaggio, agli occhi di Plotino, di permettere una simile conoscenza immediata e totale. Poiché si tratta di una conoscenza acquisita mediante la visione intellettuale (ne abbiamo parlato or ora). Questo mezzo di conoscenza, considerato perfetto perché è il solo che porti alla contemplazione del reale, "non è pensiero, è quella sorta di contatto, di tocco ineffabile e inintelligente, che esiste prima della nascita dell'intelligenza: il tocco non è il pensiero" (V, III, 10).

Gli storici della filosofia sono d'accordo nel riconoscere che, con Plotino, "si giunge al valore stesso della conoscenza razionale" (Bréhier), che non è piú, come in Platone, come in Aristotele, uno strumento della

[2] BRÉHIER, *La philosophie de Plotin*, Paris, 1928.

[3] Il seguito di questa riga è ripreso da Bréhier, notizia sull'*Enneade V*, capitolo VIII, p. 129 e sg. (ed. Budé).

conoscenza o il punto di partenza di una sintesi progressiva (Bréhier); e nel riconoscere che, nel sistema di Plotino, la conoscenza si è trasfomata in un'emozione imprecisa, in un sentimento vitale senza forma: in una *Stimmung* inafferrabile (Eucken).

Una pellegrina di Gallia, Eteria, visita i Luoghi Santi alla fine del IV secolo

Sinai. Il sabato sera abbiamo incominciato a salire sulla montagna e siamo arrivati presso eremiti, che ci hanno accolti con grande gentilezza; erano monaci, che hanno assolto verso di noi a tutti i doveri dell'ospitalità. C'è in quel luogo una chiesa con un prete. Vi abbiamo dunque trascorso la notte; poi, di buon mattino, la domenica, insieme con i preti e i monaci della zona abbiamo incominciato l'ascensione delle montagne, l'una dopo l'altra. È cosa estremamente faticosa, perché su quei monti non si può salire dolcemente, girando, come si dice, a chiocciola, ma si deve salirvi per via diretta, come su un muro, e allo stesso modo si compie la discesa di quelle montagne l'una dopo l'altra, fin che si arriva proprio ai piedi di quella di mezzo, che è il Sinai. Cosí dunque, secondo la volontà di Cristo nostro Dio, aiutata dalle preghiere dei santi che ci accompagnavano, io camminavo a gran fatica, perché ero costretta a salire a piedi (era assolutamente impossibile servirsi di una cavalcatura); tuttavia, non sentivo la fatica, perché vedevo realizzarsi, secondo la volontà di Dio, il mio desiderio. Alla quarta ora dunque [le 10], siamo giunti al sommo della santa montagna di Dio, il Sinai, dove fu data la legge; cioè al luogo dove era discesa la maestà del Signore, il giorno in cui la montagna fu tutta fumante.

In cima. Sulla vetta, c'è ora una chiesa, non molto grande perché il luogo stesso, la cima della montagna, non è grande; ma la chiesa in sé è di grande bellezza. Noi, dunque, secondo la volontà di Dio eravamo saliti fino in cima ed eravamo arrivati alla porta della chiesa: ecco venirci incontro allora, uscendo dal proprio eremo, il prete addetto alla chiesa; era un vegliardo venerabile, monaco sin dalla giovinezza e, come si dice qui, asceta: insomma, un uomo degno di trovarsi in quel luogo. Vennero ad incontrarci anche altri preti e tutti i monaci abitanti nei pressi della montagna, almeno tutti quelli che non erano stati impediti dalla debolezza o dall'età avanzata. Ma in vetta al monte centrale, nessuno abita: non c'è lassú che la sola chiesa, e una grotta dove sostò Mosè. Abbiamo dunque letto tutto il brano del libro di Mosè, abbiamo offerto il nostro obolo secondo il rito, e ci siamo comunicati; e, non appena usciti dalla chiesa, i preti del luogo ci diedero delle eulogíe, in forma di frutti che nascono su quella montagna. Sebbene la santa montagna del Sinai sia tutta cosí pietrosa che neppure un arbusto vi cresce, in basso, tuttavia, intorno ad essa e intorno alle altre, c'è un poco di terra. Qui i fraticelli si ingegnano a piantare qualche piantina, a coltivare qualche piccolo orto vicino ai loro eremi; sembra che riescano a far produrre frutti ai sassi della montagna, ma sono piuttosto frutti del lavoro delle loro braccia. Cosí dunque, dopo che ci fummo comunicati, che quelle sante persone ci ebbero date le eulogíe, e che ebbimo varcato la porta della chiesa, io dissi loro di farci vedere ogni angolo del santo luogo. E cosí essi fecero subito, e ci mostrarono la grotta dove andò Mosè quando, per la seconda volta, aveva asceso la montagna di Dio per ricevervi di nuovo le tavole della legge, dopo avere spezzato le prime a cagione del peccato del suo popolo; e vedemmo tutti gli altri luoghi secondo il nostro desiderio, e in particolare quelli che essi meglio conoscevano.

Gerusalemme. Vigilia. Non appena il gallo ha cantato, ecco il vescovo scendere ed entrare nella grotta dell'Anastasi; si aprono tutte le porte e la folla entra all'Anastasi, dove brillano già innumerevoli luci. Quando il popolo è entrato, un prete intona un salmo e tutti rispondono; dopo di che si passa a una preghiera. Poi un altro salmo, detto da un diacono, e un'altra preghiera; quindi un terzo salmo affidato a un chierico, e per la terza volta una preghiera. Terminati i tre salmi e le tre preghiere, ecco che vengono portati degli incensieri nella grotta dell'Anastasi, cosí che tutta la basilica è colma di profumi. Allora il vescovo, in piedi dietro alle balaustre, prende il vangelo, si avvicina alla porta e legge lui stesso il brano della resurrezione del Signore. Appena la lettura incomincia, si odono tali grida e gemiti nel popolo, e tali pianti, da far intendere come anche l'uomo piú insensibile sia commosso fino alle lagrime dal fatto che il Signore abbia tanto sofferto per noi. Letto il vangelo, il vescovo esce, viene condotto al canto degli inni alla Croce, e tutti lo accompagnano. Qui, di nuovo, un salmo e una preghiera. Infine c'è la benedizione dei fedeli, che possono ora fare ritorno a casa. Quando il vescovo esce, tutti gli si avvicinano per baciargli la mano; egli rientra poi nella sua dimora. Allora i monaci ritornano all'Anastasi, e dicono salmi e antifone sino al mattino, e ad ogni salmo e antifona intercalano una preghiera. A turno, ogni giorno, preti e diaconi celebrano le vigilie all'Anastasi insieme con il popolo. Tutti i laici che lo desiderino, uomini e donne, possono rimanere fino a giorno; gli altri ritornano a casa e si riposano dormendo.

Il Venerdí santo a Gerusalemme. ...Si porta un seggio per il vescovo sul Golgota, dietro alla Croce che ora vi si trova, dal 326; il vescovo siede, si dispone davanti a lui una tavola coperta con una tovaglia; intorno stanno, in piedi, i diaconi; e vien portato il cofanetto d'argento dorato in cui si trova il santo legno della croce; lo si apre, lo si espone, e si mette sulla tavola il legno della croce, e l'iscrizione che Pilato aveva messo sulla croce stessa. Posti che siano sulla tavola, il vescovo seduto preme con le mani sulle estremità del legno sacro, e i diaconi, in piedi tutt'intorno, sorvegliano. Ecco perché sorvegliano: secondo l'usanza, a uno a uno tutti vengono, fedeli e catecumeni, e, chinandosi davanti alla tavola, baciano il sacro legno e passano. E siccome si racconta che, non so quando, uno ha addentato il legno e ne ha portato via un pezzo, ora i diaconi, in piedi lí intorno, sorvegliano, semmai qualcuno osi fare la stessa cosa...

Gerusalemme. Le Encenie. Quello in cui si celebra la festa delle Encenie è il giorno in cui la venerabile chiesa che si trova sul Golgota e che si chiama il Martyrium è stata consacrata; anche la venerabile chiesa dell'Anastasi, del luogo, cioè, in cui il Signore è risorto dopo la Passione, è stata consacrata a Dio quel medesimo giorno. Di queste venerabili chiese, dunque, si celebrano le *Encenie* [le dediche] con grande solennità, perché la croce del Signore è stata scoperta quel giorno. È questa la ragione per cui è stato stabilito che il giorno nel quale per la prima volta le venerabili chiese suddette sarebbero state consacrate dovesse essere quello in cui la croce del Signore era stata scoperta, affinché le feste fossero celebrate contemporaneamente con gran pompa lo stesso giorno. Si legge nella Sacra Scrittura che il giorno delle Encenie è quello in cui Salomone, dopo avere compiuto la casa di Dio ch'egli aveva edificata, sostò davanti all'altare di Dio e pregò, come sta scritto nei libri dei Paralipomeni.

Quando viene dunque la festa delle Encenie, la si celebra durante otto giorni; diversi giorni prima, cominciano a radunarsi, venendo da tutte le parti, folle di monaci, non solo da varie province, come la Mesopotamia, la Siria, l'Egitto o la Tebaide, dove ci sono monaci in gran numero, ma da ogni altro luogo e provincia; non ve n'è uno che quel giorno non si rechi a Gerusalemme, per feste cosí solenni e grandiose. Quanto ai laici, uomini e donne, anch'essi si riuniscono devotamente per quel giorno, venendo da tutte le province, a Gerusalemme. I vescovi, quel giorno sono al minimo quaranta o cinquanta a Gerusalemme; e con loro viene, numerosissimo, il loro clero. Si pensa di commettere un gran peccato a non partecipare in quei giorni a una cosí grande solennità, a meno che un impedimento non si opponga per forza alle buone intenzioni. Durante le feste delle Encenie, dunque, la decorazione di tutte le chiese è la stessa che a Pasqua e all'Epifania, ed ogni giorno si va in processione ai diversi luoghi santi, come a Pasqua e all'Epifania. Il primo e il secondo giorno, si va in processione alla chiesa maggiore, che si chiama il Martyrium. Per il terzo giorno, all'Eleona, cioè alla chiesa che si trova sulla montagna dalla quale il Signore è salito al cielo dopo la Passione; nell'interno c'è la grotta in cui il Signore insegnava agli apostoli sul monte degli Ulivi. Il quarto giorno...

Eteria, *Diario di viaggio*, dalla traduzione in francese di H. Pétré pubblicata in "Sources chrétiennes," Paris, 1948, n. 21.

GLI UOMINI

Anno	Uomini
200	Settimio Severo (193-211)
	Plotino, filosofo (204-269)
220	Alessandro Severo (222-235)
	Massimino (235-240)
240	Filippo l'Arabo (244-249)
	Decio (248-251)
260	Gallieno, unico imperatore (260-268)
	Aureliano (270-275)
	Probo (276-282)
280	Diocleziano (284-305)
	San Pacomio, fondatore dei monaci cenobiti (v. 292-346)
300	Costantino I augusto (306-324)
	Silvestro, papa (314-335)
320	Costantino I, imperatore (324-337)
	San Gregorio di Nissa (v. 335 - v. 395)
	San Gregorio di Nazianzo (329 - v. 390)
	San Basilio (v. 330-379)
	Costanzo II (337-361)
340	Sant'Ambrogio (340-397)
	San Giovanni Crisostomo (344/347?-407)
	San Gerolamo (v. 348-420)
	Liberio, papa (352-366)
	Sant'Agostino (354-430)
360	Giuliano (361-363)
	Teodosio I (379-395)
380	Siricio, papa (384-399)
	Arcadio I, imperatore d'Oriente (395-408)
400	Onorio I, imperatore d'Occidente (395-423)
	Teodosio II, imperatore d'Oriente (408-450)
420	
	Sisto III, papa (423-440)
440	San Leone Magno, papa (440-461)

GLI AVVENIMENTI

Anno	Avvenimento
235	Persecuzione dei cristiani.
250	Persecuzione dei cristiani.
262	Ultima celebrazione dei giuochi secolari.
273	Supplizio di Mani, fondatore del manicheismo.
293	Organizzazione della Tetrarchia.
303-304	Persecuzione dei cristiani.
312	Vittoria di Costantino I su Massenzio al ponte Milvio presso Roma.
315	San Pacomio fonda il primo convento.
320	Viene imposto ai tribunali il riposo domenicale.
324	Vittoria di Costantino I su Licinio.
325	Primo concilio ecumenico della Chiesa.
330	Dedica di Costantinopoli.
380	Con editto imperiale il cristianesimo è costituito religione di Stato.
391	Con editto imperiale si proibisce il culto pagano.
394	Soppressione dei giuochi olimpici.
404	Ravenna capitale dell'impero d'Occidente fino al 476.
405	Sono proibiti i combattimenti dei gladiatori.
410	Alarico entra in Roma.
430-431	Concilio di Efeso: Maria è proclamata "Madre di Dio."

LE ARTI

Anno	Arti
verso il 200	Dura-Europos, sull'Eufrate: la "casa cristiana."
verso il 200-300	Roma: prime pitture delle catacombe. Primi sarcofaghi istoriati cristiani.
245-256	Dura-Europos: pitture murali della sinagoga.
249-261	Roma, chiesa parrocchiale *Titulus Equitii*, sull'Esquilino.
271-283	Roma, costruzione delle mura di Aureliano.
308-319	Aquileia: chiesa del vescovo Teodoro.
verso il 310	Luxor: pitture murali del tempio del culto imperiale.
315	Roma: arco di Costantino. Betlemme: chiesa della Natività fondata da Sant'Elena. Gerusalemme: santuari del Golgota fondati da Costantino I.
319 (?)	Roma: chiesa episcopale del Laterano e suo battistero, fondati da Costantino I.
dopo il 326	Vaticano: chiesa di San Pietro, fondata da Costantino I.
verso il 350	Tiberiade: la sinagoga.
354	Calendario romano eseguito per un cristiano.
356	Roma: pitture con Santa Petronilla nelle catacombe di Domitilla.
verso il 370	Roma: pitture nelle nuove catacombe della via Latina.
372	Chiesa di Fafirtin, Siria.
verso il 378	Gerusalemme: chiesa dell'Ascensione sul Monte degli Ulivi.
382	Milano: chiesa di San Nazaro (Santi Apostoli).
384-399	Roma: chiesa di Santa Pudenziana, fondata dal Papa Siricio.
385-386	Milano: basilica dei Martiri (Sant'Ambrogio).
386	Roma: chiesa di San Paolo fuori le Mura, fondata da Valentiniano II.
verso il 400	Salonicco: mosaici di San Giorgio e del Cristo Latome.
verso il 400	San Mena, presso Alessandria: seconda basilica, fondata da Arcadio.
verso il 400	Sohag: due basiliche.
fra il 400 e il 640	I monasteri di Bauit e di Saqqara, in Egitto, e le loro pitture murali.
413-440	Costantinopoli: costruzione delle mura.
418	Chiesa di Dar Qita, Siria.

Indice analitico

I numeri in tondo rimandano alle pagine del testo, quelli in corsivo alle illustrazioni.

Bibliografia

Bibliografia

OPERE GENERALI

1. Manuali, dizionari, bibliografie.

BRÉHIER (L.), *l'Art chrétien. Son développement iconographique des origines jusqu'à nos jours*, Paris, I ed., 1918; II ed., 1928.

CABROL (F.), LECLERCQ (H.) e MARROU (H. I.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 voll., Paris, 1908-1953.

COCHE DE LA FERTÉ (E.), *l'Antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, 1958.

DALTON (O. M.), *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911.

DALTON (O. M.), *East Christian Art. A Survey of the Monuments*, Oxford, 1925.

DÖLGER (F. J.), *Antike und Christentum*, 6 voll., Munster in Westfalien, 1950.
Raccolta di monumenti e di studi sul cristianesimo antico e sulla sua arte. *Cfr.* Klauser.

GARRUCCI (R.), *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, 6 voll., Prato, 1873-1880.

HUBERT (J.), *l'Art pré-roman*, Paris, 1938.

HUBERT (J.), *l'Architecture religieuse du haut Moyen Age en France*, Paris, 1951.
Raccolta di piante.

KAUFMANN (K. M.), *Handbuch der christlichen Archäologie*, Paderborn, III ed., 1922.

KLAUSER (Th.), *Reallexikon für Antike und Christentum* (in corso di pubblicazione dal 1950; 4 voll. stampati).

KRAUS (F. X.), *Geschichte der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau, 1896.

LECLERCQ (H.), *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII^e siècle*, 2 voll., Paris, 1907.

Lexikon für Theologie und Kirche, diretto da M. Buchberger, 10 voll., Freiburg im Breisgau, 1930-1938.

MARUCCHI (O.), *Eléments d'archéologie chrétienne*, 3 voll., Paris, 1889-1892; II ed., 1900-1909.

MOREY (C. R.), *Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*, Princeton, 1941.

NEUSS (W.), *Die Kunst der alten Christen*, Augsburg, 1926.

PEIRCE (H.) e TYLER (R.), *l'Art byzantin*, 2 voll., Paris, 1932-1934.

PIJOAN (J.), *Arte cristiano primitivo y bizantino*, in "Summa artis." *Historia general del Arte*, VII, Madrid, 1940; III ed., 1954.

Reallexikon für Antike und Christentum, pubblicato da Th. Klauser. *Cfr.* Klauser.

Reallexikon zur deutsche Kunstgeschichte, fondato da O. Schmitt, pubblicato da L. H. Heydenreich (in corso di pubblicazione dal 1937).

RICE (D. T.), *The Beginnings of Christian Art*, London, 1957.

RICHTER (J. P.), *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien, 1897.

RIEGL (A.), *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, nuova edizione, 1927.

RUMPF (A.), *Stilphasen der spätantiken Kunst*, Köln, 1957.

SCHLUNK (H.), *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, Berlin, 1939.
Raccolte del Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

SCHULTZE (V.), *Grundriss der christlichen Archäologie*, München, 1919; II ed., 1934.

STRZYGOWSKI (J.), *Der Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig, 1920.

SYBEL (L. von), *Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst*, 2 voll., Marburg, 1906-1909.

TOESCA (P.), *Storia dell'arte italiana*: I, *Il Medioevo*, Torino, 1927.

UNGER (W.), *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien, 1878.
I volumi Unger e Richter si completano. Essi contengono estratti di testi relativi ai monumenti di Costantinopoli, tradotti in tedesco.

VENTURI (A.), *Storia dell'arte italiana*, 22 voll., Milano, 1901-1936.

VOLBACH (W. F.) e HIRMER (M.), *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*, München, 1958.
Esiste una versione inglese di questo libro, con belle riproduzioni accompagnate da un testo molto conciso, di carattere informativo.

WULFF (O.), *Altchristliche und byzantinische Kunst*, in *Handbuch der Kunstwissenschaft*, 2 voll., Berlin, 1914-1915.

Informazioni bibliografiche regolari, nelle riviste:
Bonner Jahrbücher,
Byzantinische Zeitschrift,
Revue des études byzantines,
Rivista di archeologia cristiana,
Theologische Literaturzeitung.
Per gli anni dell'ultima guerra e del dopoguerra fino al 1952, esiste una messa a punto bibliografica con commento di A. M. SCHNEIDER in: F. DÖLGER e A. M. SCHNEIDER, *Byzanz*, Bern, 1952 (tutta l'arte paleocristiana vi è compresa).

2. Repertori, cataloghi generali.

Actes du V^e Congrès international d'archéologie chrétienne à Aix-en-Provence, 1954, Città del Vaticano, 1957.
Raccolta di articoli, che costituisce un importante repertorio di monumenti paleocristiani in tutti i paesi.

Atti del III (e del IV) Congresso internazionale di archeologia cristiana (1932 e 1938), Città del Vaticano, 1934-1940.
La stessa osservazione che per l'opera precedente.

BLANCHÈRE (R. de la) e GAUCKLER (P.), *Catalogue du Musée Alaoui* (Cartagine), 2 voll., Paris, 1891-1910.

CECCHELLI (C.), *Monumenti cristiani eretici di Roma*, Roma, s.d. [1944].

CUMONT (F.), *les Fouilles de Doura-Europos (1922-1923)*. Testo e atlan-

te, "Bibliothèque archéologique du Haut-Commissariat de Syrie et du Liban," IX, Paris, 1926.

DALTON (O. M.), *Catalogue of Early Christian Antiquites... in the British Museum*, London, 1901.

DIEHL (Ch.), *l'Afrique byzantine. Histoire de la domination byzantine en Afrique (533-709)*, Paris, 1896.

FICKER (J.), *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, Leipzig, 1890.

GSELL (S.), *les Monuments antiques de l'Algérie*, 2 voll., Paris, 1901.

GSELL (S.), *Atlas archéologique de l'Algérie*, Paris, 1912.

MARUCCHI (O.), *I monumenti del Museo Cristiano Lateranense*, Roma, 1910.

MENDEL (G.), *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines du Musée de Brousse*, Athène, 1908.

MENDEL (G.), *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des musées impériaux ottomans*, I-III, Constantinople, 1912-1914.

ROSTOVTZEFF (M. I.), *Dura Europos and its Art*, Oxford, 1938.

ROSTOVTZEFF (M. I.) e coll., *The Excavations at Dura Europos... Preliminary Reports*, I-IX, New Haven, dal 1929 al 1946.
Descrizione delle scoperte, fra le quali molti monumenti di importanza capitale per la storia dell'arte del II e soprattutto dell'inizio del III secolo: mithraeum, tempio degli dèi palmireni, sinagoga, casa cristiana con battistero; e dappertutto, pitture murali.
V. a pagina 313 la bibliografia dell'arte ebraica nell'antichità.

WULFF (O.), *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, III, Berlin, Königliches Museum, 1909-1910.

Cfr. anche i cataloghi di soggetto di una sola tecnica nelle bibliografie speciali: avori, miniature, mosaici, oreficeria, pittura, scultura, tessuti.

3. Viaggi.

MATTERN (A.), *A travers les villes mortes de Haute Syrie*, "Mélanges de l'Université Saint-Joseph," XVII, Beyrouth, 1934.

POIDEBARD (A.), *la Trace de Rome dans le désert de Syrie: les limes de Trajan à la conquête arabe. Recherches aériennes*. Testo e atlante "Bibliothèque archéologique du Haut-Commissariat de Syrie et du Liban," XXIII, Paris, 1934.

4. Monumenti suddivisi per paesi.

Africa del nord.

ALLAIS (Y), *Djemila*, Paris, 1938.

BALLU (A.), *les Ruines de Timgad (antique Thamugadi)*, Paris, 1897.

BALLU (A.), *les Ruines de Timgad. Nouvelles découvertes*, Paris, 1903.

BALLU (A.), *Guide illustré de Timgad (antique Thamugadi)*, Paris, II ed., 1911.

BALLU (A.), *Guide illustré de Djemila (antique Cuicul)*, Alger, 1926.

CAGNAT (R.), *Carthage, Timgad, Tébessa et les villes antiques de l'Afrique du Nord*, Paris, 1909.

COURTOIS (C.), *Timgad (antique Thamugadi)*, Alger, 1951, e Paris, 1955.

GAUCKLER (P.), *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, Paris, 1913.

LESCHI (L.), *Tipasa de Maurétanie*, Alger, 1951.

LESCHI (L.), *Djemila (antique Cuicul)*, Alger, 1954.

MAREC (E.), *Monuments chrétiens d'Hippone*, Paris, 1938.

MONCEAUX (P.), *Timgad chrétien*, Paris, Rapports annuels de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1910-1911.

Egitto.

BOCK (W. de), *Materiali utili all'archeologia dell'Egitto cristiano*, 2 voll., Pietroburgo, 1901.

Grecia.

DYGGVE (E.), POULSEN (F.) e RHOMAIOS (K.), *Das Heroon von Kalydon*, Copenaghen, 1934.
Uno heroon ellenistico.

SOTIRIOU (G.), *Le chiese paleocristiane della Grecia* (in greco), Atene, 1931.

SOTIRIOU (G.), *Archeologia cristiana e bizantina* (in greco), Atene, 1942.

Italia.

BRUSIN (G.) e ZOVATTO (P.L.), *Monumenti paleocristiani di Aquileja e di Grado*, Udine, 1957.

Napoli:

ACHELIS (H.), *Die Katakomben von Neapel*, Leipzig, 1936.

Roma:

CECCHELLI (C.), *La vita di Roma nel Medio Evo*, Roma, 1951-1952.
Abbondante informazione sulle arti e sui mestieri d'arte a Roma durante il periodo medioevale.

DEICHMANN (F.W.), *Frühchristliche Kirchen in Rom*, Basel, 1948.

FÉVRIER (P.A.), *la Catacombe de Priscille et l'origine des catacombes*, in "Cahiers archéologiques," XI, 1960, pp. 1-14.

HERTLING (L.), e KIRSCHBAUM (E.), *Die römischen Katakomben und ihre Märtyrer*, Wien, 1955.

MARUCCHI (O.), *Le catacombe romane*, Roma, 1933.

STYGER (P.), *Die römischen Katakomben*, Berlin, 1933.
Una delle rare opere relative alle catacombe, che ne abbiano fatto progredire gli studi storici.

VIELLIARD (R.), *les Origines du titre de Saint-Martin-aux-Monts à Rome*, Mâcon, 1931.

Jugoslavia.

DYGGVE (E.), *History of Salonitan Christianity*, Oslo, 1951.

Palestina.

CROWFOOT (J. W.), *Early Churches in Palestine*, Schweich Lectures 1937, London, 1941.

Siria.

Antioch-on-the-Orontes. Publications of the Committee for the Excavations of Antioch and his Vicinity: I, *The Excavations of 1932*, a cura di G. W. ELDERKIN.

TCHALENKO (G.), *Villages antiques de la Syrie du Nord, la région de Bélus à l'époque romaine*, 3 voll., Paris, 1957-1959.

VOGÜÉ (M. de), *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I^er au VII^e siècle*, 2 voll. in folio, Paris, 1865-1877.

WIEGAND (Th.), *Baalbek, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905*, 3 voll., Berlin-Leipzig, 1921-1925.

WIEGAND (Th.), *Palmyra, Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1927*, Archäologisches Institut des deutschen Reiches, Istanbul-Berlin, 1932.

WULZINGER (K.) e WATZINGER (C.), *Damaskus: I, Die antike Stadt*, Berlin, 1921; *II, Die islamische Stadt*, Berlin-Leipzig, 1924.

Tripolitania.

WARD-PERKINS (J. B.) e GOODCHILD (R. G.), *The Christian Antiquities of Tripolitania*, in "Archaeologia," XCV, Oxford, 1953, pp. VIII e 1-158.

Turchia.

JANIN (R.), *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, Paris, 1950.

5. Studi di carattere generale concernenti diverse tecniche artistiche.

AINALOV (D. V.), *Le basi ellenistiche dell'arte bizantina* (in russo), Pietroburgo, 1900-1901.

ALFÖLDI (A.), *Zur Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe*, in "Römische Mitteilungen," 34, 1934, pp. 1-118.

BAYET (Ch.), *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, Paris, 1879.

BETTINI (S.), *L'arte alla fine del mondo antico*, Padova, 1948.

BIANCHI-BANDINELLI (R.), *Storicità dell'arte classica*, Roma, II ed., 1950.

BIANCHI-BANDINELLI (R.), *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte," nuova serie, II, 1953 (nel 1954), pp. 1-85.

BUDDE (L.), *Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes*, Berlin, 1957.

BULTMANN (R.), *Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum*, in "Philologus," 97, 1948.

COURAJOD (L.), *Leçons de l'Ecole du Louvre*, Paris, 1891.

ELLIGER (W.), *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in der ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig, 1930.

GRABAR (A.), *l'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936.

GRABAR (A.), *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 voll. e album, Paris, 1943-1946.

GRÜNEISEN (W. de), *le Portrait (études comparatives). Traditions hellénistiques et influences orientales*, Roma, 1911.

HEISENBERG (A.), *Grabeskirche und Apostelkirche*, 2 voll., Leipzig, 1908.
Studi di due santuari celebri e distrutti: il Santo Sepolcro a Gerusalemme e la chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli.

KLAUSER (Th.), *Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike*, Munster in Westfalien, 1927.

KRAUTHEIMER (R.), *Paleochristian and Byzantine Architecture*, London, 1965.

KRUSE (H.), *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche*, Paderborn, 1934.

MÂLE (E.), *Rome et ses vieilles églises*, Paris, 1942.

MÂLE (E.), *la Fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes*, Paris, 1950.

MALRAUX (A.), *la Métamorphose des dieux*, Paris, 1957.

MICHEL (K.), *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, Strassburg, 1902.

MÜNTZ (E.), *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, Paris, 1882.

RODENWALDT (G.), *Eine spätantike Kunstströmung in Rom*, in "Römische Mitteilungen," XXXIII, 1918.
Sulle pitture delle battaglie che si portavano in processioni trionfali e sulla loro influenza sulla scultura dei monumenti trionfali romani.

ROHAULT DE FLEURY (C.), *la Messe; études archéologiques sur ses monuments*, 3 voll., Paris, 1882-1883.

SCHWEITZER (B.), *Die spätantike Grundlage der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1939.
Osservazioni sui monumenti in Italia.

SWIFT (E. H.), *Roman Sources of Christian Art*, New York, 1951.
Tesi unilateralmente pro-romana.

VIELLIARD (R.), *Recherches sur les origines de la Rome chrétienne. Essai d'urbanisme chrétien*, Mâcon, 1941.

WIELAND (F.), *Mensa und Confessio*, München, 1906.

WIELAND (F.), *Altar und Altargrab der christlichen Kirchen im IV. Jahrhundert*, München, 1912.

ARCHITETTURA

1. I monumenti.

AINALOV (D.), *Monumenti cristiani del Chersoneso* [Crimea] (in russo), Mosca, 1905. Trad. inglese, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, 1961.

APOLLONJ-GHETTI (B. M.), FERRUA (A.) S. J., JOSI (E.), KIRSCHBAUM (E.) S. J., con prefazione di Mgr L. KAAS, *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano*, I-II, Città del Vaticano, 1951.
Presentazione degli scavi effettuati durante l'ultima guerra sotto la basilica.

BADAWY (A.), *les Premières Églises d'Egypte*, in *Kyrilliana*, Seminarium Franciscanum Orientale, Il Cairo, 1947.
Testi.

BAGATTI (P. B.), *Gli antichi edifici sacri di Betlemme*, Gerusalemme, 1952.

BOCK (W. de), *Materiali utili all'archeologia dell'Egitto cristiano*, 2 voll., Pietroburgo, 1901.

BOUBE (J.), *la Nécropole paléochrétienne de Martres-Tolosane*, in "Pallas," III, 1955 (pubblicazione della Facoltà di Lettere di Tolosa).

BUTLER (H. C.), *American Archaeological Expedition to Syria in 1899-1900*. Parte II: *Architecture and other Arts*, New York-London, 1903.

BUTLER (H. C.), *The Tychaion at Es-Sanamein and the Plan of the Early Christian Churches in Syria*, in "Revue archéologique," VIII, 1906, p. 413 e sg.

BUTLER (H. C.), *Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-1905 and 1909. Parte II: Architecture*. Sezione A: *Southern Syria*. Sezione B: *Northern Syria*, Leyden, 1910-1920.

BUTLER (H. C.), *Early Churches in Syria, Fourth to Seventh Centuries*, pubblicato e completato da E. Baldwin Smith, Princeton, 1929.

CAGNAT (R.), *Carthage, Timgad, Tébessa et les villes antiques de l'Afrique du Nord*, Paris, 1909.

DE CAPITANI D'ARZAGO (A.), *Architettura dei secoli quarto e quinto in alta Italia*, Milano, 1944.

DELVOYE (Ch.), *Recherches récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne*, in *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientale et slave*, XIV, Bruxelles, 1954-1957, pp. 205-228.

DE ROSSI (G. B.), *La Roma sotterranea cristiana*, 4 voll., Roma, 1864-1898.
Opera classica sulle catacombe romane, che conserva tutto il suo valore.

DYGGVE (E.), *Forschungen in Salona*, III, Wien, 1939.

DYGGVE (E.), *Probleme des altchristlichen Kulthauses*, in "Festschrift für Kirchengeschichte," 59, 1940.

EGGER (R.), *Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum*, Wien, 1916.

ELTESTER (W.), *Die Kirchen Antiochias im IV. Jahrhundert*, in "Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft," 38, 1937, p. 251 e sgg. (nel 1938).

FINK (J.), *Der Ursprung der ältesten Kirchen am Domplatz von Aquileia*, Munster-Köln, 1954.

GAUCKLER (P.), *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, Paris, 1913.

GERBER (W.) e EGGER (R.), *Forschungen in Salona*, I, II, III, Wien, 1917, 1926, 1939.

HUELSEN (Ch.), *Le Chiese di Roma nel medio evo*, Roma, 1927.

KAUFMANN (K. M.), *Die Ausgrabung der Menasheiligtümer...*, 3 voll., Il Cairo, 1906-1908.

KAUFMANN (K.M.), *Die Menasstadt...*, Leipzig, 1910.

KRAELING (C.) e coll., *Gerasa, City of Decapolis*, New Haven, 1938.
Diverse chiese dal IV al VII secolo.

KRAUTHEIMER (R.), *Corpus basilicarum christianarum Romae*, I e sg., Città del Vaticano, dal 1937 (in corso di pubblicazione).

KRAUTHEIMER (R.), *Mensa-Caemeterium-Martyrium*, in "Cahiers archéologiques," XI, 1960, pp. 15-40.

KRENCKER (D.) e ZCHIETZSCHMANN (W.), *Römische Tempel in Syrien*, 2 voll., Berlin-Leipzig, 1938.

LANCKORONSKI (K. G.), *Der Dom von Aquileia*, Wien, 1906.

LASSUS (J.), *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947.

LAUER (Ph.), *le Palais de Latran, étude historique et archéologique*, Paris, 1912.

MADER (A.), *Altchristliche Basiliken und Lokaltraditionen in Süd-Judäa*, Paderborn, 1918.

MAYENCE (F.), *la Première campagne de fouilles à Apamée*, in "l'Antiquité classique," I (1931), p. 33 e sgg., IV (1935), p. 199 e sgg., V (1936), p. 405 e sgg.

MESNARD (M.), *La Basilica di San Crisogono a Roma*, Roma-Paris, 1935.

MILTNER (F.), *Ephesos, Stadt des Artemis und des Johannes*, Wien, 1958.

NETZHAMMER (R.), *Die christlichen Altertümer der Dobrudscha*, Bucarest, 1918.

PALOL SALELLAS (P. de), *Tarragona hispanovisigoda*, Tarragona, 1953.

PARVAN (V.), *Cetatea Tropaeum*, Bucarest, 1912.

RAMSAY (W. M.) e BELL (G. M. L.), *The Thousand and One Churches*, London, 1909.
Gruppo di chiese antiche in Asia Minore.

SALLER (S.), *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, Jerusalem, 1941.

SALMI (M.), *La basilica di San Salvatore a Spoleto*, Firenze, 1951.
Nel testo, io non parlo di questo monumento, che mi sembra posteriore all'epoca da me studiata.

SARRE (F.) e HERZFELD (E.), *Archäologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet*, 2 voll., Berlin, 1911-1920.
Descrizione della chiesa di San Sergio a Resafa.

SCHNEIDER (A. M.), *Die Brotvermehrungskirche von Et-Tâbgha am Genesarethsee und ihre Mosaiken*, Paderborn, 1934.

SESTON (W.) e PERRAT (Ch.), in "Revue des Etudes anciennes," XXXXIX, 1947.
Sulle sistemazioni primitive intorno alla tomba di Sant'Ireneo a Lione; il termine *basilica* in un'iscrizione funebre.

STRZYGOWSKI (J.), *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903.

VAULTRIN (J.), *les Basiliques chrétiennes de Carthage*, in "Revue africaine," 73, 1932, pp. 188 e sgg.

VINCENT (L. H.) e ABEL (F. M.), *Bethléem, le sanctuaire de la Nativité*, Paris, 1914.

VINCENT (L. H.) e ABEL (F. M.), *Jérusalem: II, Jérusalem nouvelle*, Paris, 1914.

VINCENT (L. H.) e ABEL (F. M.), *Emmaüs, sa basilique et son histoire*, Paris, 1932.

WARD-PERKINS (J. B.) e GOODCHILD (R. G.), *The Christian Antiquities of Tripolitania*, in "Archaeologia," XCV, Oxford, 1953, pp. VIII e 1-158.

WARD-PERKINS (J. B.) e BALLANCE (M. H.), *The Caesareum at Cyrene and the Basilica at Cremna*, in "Papers of the British School at Rome," XXVI (nuova serie, XIII), 1958, pp. 137-194.

WATZINGER (C.), *Denkmäler Palästinas*, II, Leipzig, 1935.

WIEGAND (E.), *Das sogenannte Praetorium von Phaena-Mismije*, in "Würzburger Studien zur Altertumswissenschaft," 13 Heft, Stuttgart, 1938.

2. Studi.

ALTMANN (W.), *Die italischen Rundbauten*, Berlin, 1906.

CECCHELLI (C.), *Mausolei imperiali e reali del tardo Impero e dell'alto Medioevo*, Roma, 1940.

CHOISY (A.), *l'Art de bâtir chez les Romains*, Paris, 1873.

CHOISY (A.), *l'Art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1883.

DELVOYE (Ch.), *les Basiliques paléochrétiennes*, in "Corsi," Ravenna, 1959.
Riassunto di un corso di lezioni, bibliografia sommaria.

DURM (J.), *Die Baukunst der Etrusker und der Römer*, Stuttgart, 1905.

DUVAL (N.), *les Origines de la basilique chrétienne*, in "l'Information d'histoire de l'art," 1962, n° 1, pp. 1-19.

DYGGVE (E.), *Basilica scoperta, un nouveau type d'édifice cultuel paléochrétien*, in *Atti del IV Congresso internazionale di archeologia cristiana*, I, Città del Vaticano, 1940, pp. 415-431.

FRANKL (P.), *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, in *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1926.

GIOVANNONI (G.), *La tecnica della costruzione presso i Romani*, Roma, 1924.

GLÜCK (H.), *Ursprung des römischen und abendländischen Wölbungsbauen*, Wien, 1933.

HAUTECOEUR (L.), *Mystique et architecture. Le symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954.

HUBERT (J.), *les Eglises à rotonde orientale*, in *Actes du III[e] Congrès international pour l'étude du Haut Moyen Age (1951)*, Olten-Lausanne, 1954.

KLAUSER (Th.), *Vom Heroon zur Märtyrer-basilika*, Bonn, 1942.

KÖTHE (H.), *Frühchristliche Nischen-Rundbauten*, Marburg, 1925.

KÖTHE (H.), *Das Konstantins Mausoleum und verwandte Denkmäler*, in "Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts," XLVIII, 1933.

KRAUTHEIMER (R.), *The Beginnings of Christian Architecture*, in "Review of Religion," 1932.

KRAUTHEIMER (R.), *San Pietro and the Tripartite Transept in the Early Christian Basilica*, in "Proceedings of the American Philosophical Society," LXXXIV, 1941, pp. 353-595.

KRAUTHEIMER (R.), *Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute," V, 1942, pp. 1-3.
Il problema della tipologia nell'architettura cristiana: da che cosa veniva definito un edificio, agli occhi degli Antichi?

LANGLOTZ (E.) e DEICHMANN (F.), *Basilica*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, I, 1950.

LEMERLE (P.), in *Bulletin de la classe des Lettres... de l'Académie Royale de Belgique*, 1948.

LEROUX (G.), *les Origines de l'édifice Hypostyle en Grèce, en Orient et chez les Romains*, Paris, 1913.

MONNERET de VILLARD (U.), *L'architettura romana negli ultimi secoli dell'Impero*, in "Collegio degli Ingegneri ed Architetti," XLVIII, 9-10, 1915. Edifici a cupola di Roma e dell'Oriente.

ORLANDOS (A.), *La basilica con tetto a capriate lignee* (in greco), 2 voll., Atene, 1952-1954.

RAVE (W.), *Trompe und Zwickel*, in *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951.

RUMPLER (M.), *la Coupole dans l'architecture byzantine et musulmane*, Strassburg, 1956

SMITH (B.), *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Age*, Princeton, 1956.

STANGE (A.), *Das frühchristliche Kirchengebäude als Bild des Himmels*, Köln, 1950.

STYGER (P.), *Nymphäen, Mausoleen, Baptisterien*, in "Architectura," I, 1943.

WARD-PERKINS (J. B.), in RICE (D. T.), *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, II, Edimburgh, 1958.
Importanti ricerche sulla costruzione delle mura bizantine.

3. Architettura profana.

DALMAN (K. O.), *Der Valens-Aquädukt in Konstantinopel*, Bamberg, 1933.

DUVAL (N.), *la Place de Split dans l'architecture antique du Bas-Empire*, in "Urbs," Spalato, 1961-1962, pp. 67-95.

DUVAL (N.), in *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1961, pp. 76-117.

DYGGVE (E.), *Ravennatium Palatium sacrum*, in "Medd. Dansk. Vid. Selsk., III," n° 2, Copenaghen, 1941, p. 63.

DYGGVE (E.), *la Région palatiale de Thessalonique*, in *II[e] Congrès international des Études classiques*, Copenaghen, 1954.

EBERSOLT (J.), *le Grand Palais de Constantinople et le Livre des cérémonies*, Paris, 1910.

L'ORANGE (H. P.), *Il palazzo di Massimiano Erculeo di Piazza Armerina*, in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, III, 1956.

OELMANN (F.), *Hilani und Liwanhaus*, in "Bonner Jahrbuch," 127, 1922.

SCHNEIDER (A. M.) e KARNAPP (W.), *Die Stadtmauer von Iznik (Nicäa)*, Berlin, 1938.

STRZYGOWSKI (J.) e FORSCHHEIMER (Ph.), *Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel*, Wien, 1893.

SWOBODA (K. M.), *Römische und romanische Paläste*, Wien, 1919.

WIEGAND (Th.) e MAMBURY (E.), *Die Kaiserpaläste von Konstantinopel*, Berlin, 1934.

PITTURA

BIANCHI-BANDINELLI (R.), *Continuità ellenistica nella pittura dell'età medio e tardo-romana*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale dell'Archeologia e Storia dell'Arte," nuova serie, II, pp. 1-85, 1953 (nel 1954).

BORDA (M.), *La pittura romana*, Milano, 1958.

BRUYNE (L. de), in "Rivista di archeologia cristiana," XXVII, 1951, pp. 195-216.

FERRUA (A.), *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano, 1960.

GOODENOUGH (E. R.), *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, 8 voll., New York, 1953 e sgg.

GRABAR (A.), *le Thème religieux de la synagogue de Doura (245-246 après J.-C.)*, in "Revue de l'histoire des religions," 123, 1941, pp. 143-192 e 124, 1941, pp. 5-35.

JOSI (E.), diversi articoli nella "Rivista di archeologia cristiana," piú particolarmente V, 1928, pp. 167-217 e X, 1933, pp. 7-16.

KIRSCH (G. P.), in "Rivista di archeologia cristiana," VII, 1930, pp. 203-234.

KRAELING (C.), *The Synagogue* (de Doura-Europos), in *The Excavations at Dura-Europos*, VIII, New Haven, 1958.

MARTIMORT (A. G.), in "Rivista di archeologia cristiana," XXV, 1949, pp. 106-114.

MARUCCHI (O.), *Le catacombe romane*, Roma, 1933.

MATTHIAE (G.), *Pittura romana del medioevo*, IV-X, Roma, 1965.

PACE (B.), *I mosaici di Piazza Armerina*, Roma, 1955.

PFISTER (K.), *Katakombenmalerei*, Potsdam, 1924.

PICARD (G. Ch.), *Mosaici greci e romani*, in *Enciclopedia Universale del-*

l'Arte, tomo X, pp. 676-683, Venezia-Roma, 1963.

ROSTOVTZEFF (M. I.), *The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of the Fifth Season of Work*, New Haven, 1934.

SCHNEIDER (A. M.), *Die Brotvermehrungskirke von Et-Tâbgha am Genesarethsee und ihre Mosaiken*, Paderborn, 1934.

STERN (H.), in "Dumbarton Oaks Papers," XII, 1958, pp. 157-218.

STERN (H.), in "Cahiers archéologiques," XII, 1962, pp. 99-113.

VAN BERCHEM (M.) e CLOUZOT (E.), *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève, 1924.

WILPERT (J. A.), *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903.

WILPERT (J. A.), *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrundert*, 4 voll., Freiburg im Breisgau, 1916.

WIRTH (F.), *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis aus Ende des 3. Jahrhunderts*, Berlin, 1934.

SCULTURA

BECATTI (G.), *La colonna coclide istoriata*, Roma, 1960.

BERENSON (B.), *The Arch of Constantine. The Decline of Form*, London, 1954.

CECCHELLI (C.), in *Actes du VIe Congrès international d'Études byzantines*, II, Paris, 1951.

DELBRÜCK (R.), *Antike Porphyrwerke*, Berlin, 1932.

DELVOYE (Ch.), *la Sculpture byzantine*, in "Corsi," Ravenna, 1961.
Riassunto di un corso, bibliografia sommaria.

GIULIANO (A.), *L'Arco di Costantino*, Milano, 1955.

GRABAR (A.), *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècles)*, Paris, 1963.

KOLLWITZ (J.), *Die oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941.

L'ORANGE (H. P.), *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1933.

L'ORANGE (H. P.), *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo, 1947.

L'ORANGE (H. P.) e GERKAN (A. von), *Der spätantike Bilderschmuck des Konstantinbogens*, Berlin, 1935.

PEIRCE (H.) e TYLER (R.), *l'Art byzantin*, 2 voll., Paris, 1932-1934.

WILL (E.), *le Relief cultuel gréco-romain*, Paris, 1956. *Cfr.* D. SCHLUMBERGER, in *Syria*, 1958.

WULFF (O.), *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke*, Museo di Berlino, 1909.

WULFF (O.) e VOLBACH (F.), *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*: III, *Ergänzungsband*, Berlin, 1923.

SARCOFAGHI

BENOIT (F.), *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Paris, 1954.

BOUBE (J.), *les Sarcophages paléochrétiens de Martres-Tolosane*, in "Cahiers archéologiques," IX, 1957, pp. 33-72.

BOVINI (G.), *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Roma, 1949.

CAMPENHAUSE (H. von), *Die Passions-sarkophage*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft," 1929.

GERKE (F.), *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940.

GERKE (F.), *Christus in der spätantiken Plastik*, Berlin, 1941.

LAWRENCE (M.), *The Sarcophagi of Ravenna*, College Art Association, "Studi," n° 2, New York, 1945.

LE BLANT (E.), *les Sarcophages chrétiens de la ville d'Arles*, Paris, 1879.

LE BLANT (E.), *les Sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886.

SCHÖNEBECK (H. U. von), *Der Mailander Sarkophag und seine Nachfolge*, Città del Vaticano, 1935.

STRONG (E.), *La scultura romana*, Roma, 1923-1926.

THULIN (O.), in *Römische Mitteilungen*, 1929.
Statuetta di Cristo seduto, al Museo delle Terme a Roma.

WARD-PERKINS (J. B.), in "Archeologia," 87, London, 1938, pp. 79-128. Sarcofaghi di Aquitania.

WILPERT (G.), *I sarcofagi cristiani antichi*, 5 voll., Città del Vaticano, 1929-1936.

AVORÎ

BOVINI (G.) e OTTOLENGHI (L. B.), *Catalogo della mostra degli avori dell'alto medioevo*, Ravenna, II ed., 1956.

DALTON (O. M.), *Catalogue of Early Christian Antiquities... in the British Museum*, London, 1901.

DALTON (O. M.), *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era... of the British Museum*, London, 1909.

DELBRÜCK (R.), *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn, 1952.

GRAEVEN (H.), *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*, 2 voll., Rom, 1898-1900.
Collezioni d'Inghilterra e d'Italia.

KOLLWITZ (J.), *Die Lipsanothek zu Brescia*, Berlin, 1933.

LAURENT (M.), *les Ivoires prégothiques conservés en Belgique*, Bruxelles-Paris, 1912, nuova ed., 1927.

LONGHURST (M. H.), *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Carving in Ivory*, Part I, London, 1927.

LOOS-DIETZ (E. P. de), *Vroeg-christelijke ivoren*, Assen, 1947.

MOLINIER (E.), *Catalogue des ivoires du Musée national du Louvre*, Paris, 1896.

MOREY (C. R.), *Gli oggetti di avorio e di osso. Catalogo del Museo Sacro Vaticano*, I, Città del Vaticano, 1936.

MOREY (C. R.), *Early Christian Ivories of the Eastern Empire*, in "Dumbarton Oaks Papers," I, pp. 41 e sg., Washington, 1941.

NATANSON (J.), *Early Christian Ivories*, London, 1953.

NEUSS (W.), *Die Anfänge des Christentums im Rheinlande*, Bonn, III ed., 1933.

SAUER (J.), *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Leipzig, 1922.

STUHLFAUTH (G.), *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Leipzig, 1896.

VÖGE (W.), *Beschreibungen der Bildwerke der christlichen Epochen. Die Elfenbeinwerke. Katalog der königlichen Museum zu Berlin*, II ed., Berlin, 1900.

VOLBACH (W. F.), *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, II ed., Mainz, 1952.

ARTI INDUSTRIALI

Oltre ai diversi cataloghi e ai volumi di Garrucci, Peirce e Tyler, Volbach e Hirmer, citati nella bibliografia delle opere a carattere generale, si consultino:

LABARTE (J.), *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, II ed., 3 voll., Paris, 1872-1875.

MOLINIER (E.), *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du Ve à la fin du XVIIIe siècle*, 6 voll., Paris, 1896-1912.

RIEGL (A.), *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, 2 voll., 1901-1923.

OREFICERIA E GIOIELLERIA

DENNISON (W.), *A Gold Treasure of the Late Roman Period from Egypt*, New York, 1918.

ROSS (M. C.), *Early Christian and Byzantine Art*, Baltimora, 1947.
Numerosi pezzi provenienti dalle raccolte americane ed esposti a Baltimora nel 1947.

MEDAGLIE

Le grandi medaglie romane in oro, del IV, V e VI secolo, sono autentiche opere d'arte.

Oltre al Peirce e Tyler, I e II, si consulti qualche libro con belle tavole:

FROEHNER (W.), *les Médaillons de l'empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale*, Paris, 1878.

GNECCHI (F.), *I medaglioni romani*, 3 voll., Milano, 1912.

KENNER (F.), in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses," IX, 1889.
Le migliori riproduzioni della raccolta di Vienna, che è la piú ricca di grandi medaglie del IV secolo.

MAURICE (J.), *Numismatique constantinienne*, 3 voll., Paris, 1908-1912.
Riproduzioni mediocri, ma è il miglior repertorio dei tipi iconografici delle emissioni costantiniane.

CRISTALLI E VETRI, INTAGLI

Oltre al Peirce e Tyler, I e II, e alcuni cataloghi delle pubblicazioni di oggetti isolati, esistono pochi studi approfonditi. Una sola eccezione: le coppe e i bicchieri a fondo d'oro paleocristiani:

GARRUCCI (R.), *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani*, Roma, II ed., 1864.

MOREY (C. R.), in *Festschrift für P. Clemens*, Düsseldorf-Bonn, 1926.

VOGEL (H.), *Die altchristlichen Goldgläser*, Freiburg im Breisgau, 1900.

ICONOGRAFIA

Repertorio di monumenti.

Non esiste alcuna pubblicazione specializzata di questo genere, ma, in realtà, tutte le opere di carattere generale dedicate alla pittura e alla scultura, o a certi aspetti delle arti industriali, contengono serie piú o meno importanti di immagini iconografiche. Si vedano le opere citate all'inizio della bibliografia: scultura, pittura e sue suddivisioni, arti industriali, e anche la bibliografia delle opere a carattere generale.

Le pubblicazioni e gli studi su uno o diversi soggetti iconografici sono, invece, innumerevoli. Ne diamo una scelta, distinguendo i temi pagani, monarchia romana e bizantina, i temi ebraici e quelli cristiani. Insistiamo anche sull'esistenza di molti schemi iconografici, tratto caratteristico dell'arte studiata in questo volume.

Temi pagani.

ALFÖLDI (A.), *The Festival of Isis at Rome under the Christian Emperors of the IVe Century*, in "Dissertationes Pannoniae," II, 7, Budapest, 1937.

ALFÖLDI (A.), *Die Kontorniaten*, Budapest, 1941-1943.

CUMONT (F.), *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.

WIRTH (F.), *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis aus Ende des III. Jahrhunderts*, Berlin, 1934.

Cfr. anche le opere citate nelle bibliografie sulla scultura (Kollwitz), dell'oreficeria e della miniatura (H. Stern).

Monarchie romana e bizantina.

Oltre ai libri sulle monete, cfr. le opere di Grabar (citate nella bibliografia delle opere generali, 5), Kollwitz, L'Orange (bibliografia sulla scultura), Delbrück (bibliografia sugli avorî), e si consultino:

ALFÖLDI (A.), due importanti memorie in "Römische Mitteilungen," 49, 1934, pp. 1-118 e 50, 1935, pp. 1-171.

HAMBERG (P. G.), *Studies in Roman Imperial Art*, Uppsala, 1945.

L'ORANGE (H. P.), *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1952.

Ebraismo.

GOODENOUGH (E. R.), *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, 8 voll., New York, 1953 e sgg.
Immensa raccolta di documenti grafici.

KOHL (H.) e WATZINGER (C.), *Antike Synagogen in Galiläa*, Leipzig, 1916.

Sculture di carattere religioso.

GRABAR (A.), *le Thème religieux de la synagogue de Doura (245-246 après J.-C.)*, in "Revue de l'histoire des religions," 123, 1941, pp. 143-192 e 124, 1941, pp. 5-35.

HEMPEL (H. L.), *Zum Problem der Anfänge der A. T. Illustration*, in "Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft," 69, 1957, pp. 103-131.

KRAELING (C.), *The Synagogue* (di Dura-Europos), in "The Excavations at Doura Europos," VIII, New Haven, 1958.
Questa monografia importante, però male illustrata, non sostituisce le pubblicazioni anteriori.

LEVEEN (J.), *The Hebrew Bible in Art*, London, 1944.

MESNIL DU BUISSON (R. comte du), *les Peintures de la synagogue de Doura-Europos*, Città del Vaticano, 1939.

NORDSTRÖM (C.), *Some Jewish Legends in Byzantine Art*, in "Byzantion," XXV-XXVII, 1958, pp. 457-508.

ROTH (C.), *Jewish Antecedents of*

Christian Art, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes," 16, 1953.

WEITZMANN (K.), *Die Illustration den Septuaginta*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst," III-IV, 1954, pp. 96-120.

Cristianesimo

Oltre alle raccolte di documenti nelle opere di carattere generale, citate anche nelle bibliografie delle riviste d'arte e di archeologia, e alle monografie sui diversi monumenti (bibliografia: mosaici, affreschi, miniature, scultura, avorî, arti industriali), numerosi studi su temi iconografici.

BRUYNE (L. de), *l'Imposition des mains dans l'art chrétien ancien*, in "Rivista di archeologia cristiana," XV, 1943, p. 113 e sgg.

CECCHELLI (C.), *Il trionfo della croce*, Roma, 1954.

CUMONT (F.), *l'Adoration des Mages et l'art triomphal de Rome*, in *Atti della Pontificia accademia romana di archeologia*, III serie, *Memorie*, 3, pp. 81-105, Roma, 1932.

FÉVRIER (P. A.), *les Quatre Fleuves du Paradis*, in "Rivista di archeologia cristiana," XXXII, pp. 179-199, 1956.

FINK (J.), *Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*, Munster in Westfalien, 1955.

GERKE (F.), *Christus in der spätantiken Plastik*, Magonza, 1938.

Cfr. K. WESSEL, in "Archäologischer Anzeiger," 1950-1951, p. 300; 1953, p. 168 e sgg.; F. VAN DER MEER, *Majestas Domini*, Roma, 1938.

KANTOROWICZ (E. H.), *The Kings Advent*, in "The Art Bulletin," XXVI, 1944, p. 267 e sgg.

KEHRER (H.), *Die heiligen drei Könige in der Literatur*, 2 voll., Leipzig, 1908-1909.

KONDAKOV (N. P.), *Iconografia della Madre di Dio* (in russo), 3 voll., Pietroburgo, 1914-1915.

LEONARDI (C.), *Ampelos. Il simbolo della vita nell'arte pagana e paleocristiana*, in "Ephemerides liturgicae, Ser. historica," XXI, 1947.

MARTINIER (A. G.), *l'Iconographie des catacombes et la catéchèse antique*, in "Rivista di archeologia cristiana," XXV, 1949, p. 105 e sgg.

MICHEL (K.), *Gebet und Bild*, in "Studien über christliche Denkmäler," nuova serie, I, Strassburg, 1902.

NOACK (F.), *Die Geburt Christi in der bildenden Kunst...*, Darmstadt, 1894.

PUECH (Ch.-H.), *le Cerf et le serpent*, in "Cahiers archéologiques," IV, 1949, p. 20 e sgg.

QUASTEN (J.), *Der Gute Hirt in frühchristlicher Totenliturgie und Grabeskunst*, in *Miscellanea in honorem Giovanni Mercati*; I, *Studi e testi*, n° 121, Città del Vaticano, p. 37 e sgg.

REIL (J.), *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig, 1904.

SCHLEE (E.), *Die Ikonographie der Paradiesflüsse*, Leipzig, 1937.

SIMON (M.), *Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type Bethesda*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire," LV, 1938, p. 201 e sgg.

SMITH (B.), *Early Christian Iconography and the School of Provence*, Princeton, 1918.

Quest'opera è superata. Su una analoga teoria di Volbach, che attribuisce certi avorî paleocristiani alla Gallia, si veda il suo libro sugli avorî.

SÜHLING (F.), *Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum*, in "Römische Quartalschrift," Suppl. 24, 1930, pp. 1-399.

WILPERT (J.), *Fractio panis*, Freiburg 1895.

Iconografia battesimale.

BRUYNE (L. de), in *Miscellanea liturgica in honorem C. C. Mohlberg*, I, Roma, 1948.

BRUYNE (L. de), in *Actes du V^e Congrès international d'archéologie chrétienne, Aix-en-Provence, 1954*, Città del Vaticano, 1957.

Cfr. H. STERN, nello stesso volume.

Iconografia nelle chiese.

Roma. (Oltre alle monografie sulle chiese, citate nella bibliografia di opere generali):

LEHMAN (K.), in "The Art Bulletin," XXXVII, 1955, pp. 193-196, 291-292.

Sull'iconografiia di S. Costanza.

STERN (H.), in "Dumbarton Oaks Papers," t. XII, pp. 157-218, 1958.

Sul medesimo soggetto.

Ravenna.

NORDSTRÖM (C. O.), *Ravennastudien*, Stockholm, 1953.

SIMSON (O. S. von), *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Chicago, 1948.

Diversi studi in "Felix Ravenna."

Documentazione iconografica

La documentazione iconografica di quest'opera
è stata elaborata con la collaborazione
di Madame Clémence DUPRAT,
consigliere scientifico della collana.

Documentazione iconografica

Questo volume tratta di opere d'arte che, nella maggior parte dei casi, non è possibile datare con precisione. Nel nostro testo di base indichiamo o suggeriamo i limiti cronologici entro i quali riteniamo di poter situare una data opera o un dato gruppo di monumenti. Andare oltre vorrebbe dire forzare i dati di cui disponiamo e correre il rischio di gravi errori. Cosí, per scrupolo scientifico, non corrediamo di date ipotetiche le notizie qui sotto pubblicate, quando si riferiscono a monumenti dei quali si ignorano le date precise.

Non vi saranno neppure, in molti casi, le cifre indicanti le dimensioni degli oggetti rappresentati. Le misure esatte di un frammento di tessuto o di una collana possono avere un interesse commerciale; ma non hanno generalmente alcun valore per lo studio storico e estetico dei pezzi in questione. Ora, l'oggetto del nostro libro è questo. Per il resto, il buon senso del lettore gli permetterà sempre di immaginare le dimensioni globali degli oggetti aventi una funzione utilitaria (mobili, libri, armi, vasi) e quelle dei pezzi eseguiti in certi materiali (come l'avorio, le pietre dure, i cristalli) o delle architetture in cui si trovano; le nostre piante degli edifici sono munite di una scala che consente di ricostituire con sufficiente esattezza le dimensioni di un mosaico o di una pittura parietale.

A.G.

FRONTESPIZIO. Arte cristiana antica. Roma, Santa Costanza, volta del deambulatorio. *Medaglioni con personaggi alternati con motivi floreali.* IV secolo. *In situ.* Mosaico (Foto Scala.)

1. Roma. *Veduta aerea.* (Foto Fotocielo.)
2. Costantinopoli. *Veduta aerea.* (Foto Museo di Santa Sofia.)
3. Gerusalemme. *Veduta generale.* (Foto Roger Viliet.)
4. Arte romana. Roma, Foro Traiano. Colonna Traiana (particolare): *i contadini daci davanti all'Imperatore.* Calco. Inizio del II secolo. *In situ.* Marmo. (Foto Archivio fotografico Gallerie e Musei Vaticani.)
5. Arte romana. *Medaglia di Settimio Severo.* III secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)
6. Arte romana. Roma. Colonna di Marc'Aurelio (particolare): *esecuzione di prigionieri barbari.* Fine del II secolo. *In situ.* (Foto Anderson.)
7. Arte romana. Sabratha, teatro. "Pulpitum," nicchia centrale (particolare): *Settimio Severo sacrifica agli dèi africani.* II secolo. *In situ.* (Foto dott. Pierre Guiraud, Servizio delle Antichità del governo libico.)
8. Arte romana. *Medaglia di Diocleziano, persecutore dei cristiani.* Inizio del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)
9. Arte romana. Salonicco. Arco di trionfo di Galerio (particolare): *trionfo degli imperatori.* 300 circa. *In situ.* (Foto Hassia.)
10. Arte romana. Roma. Arco di trionfo di Costantino (particolare): *liberalità dell'imperatore.* Prima del 315. *In situ.* (Foto Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma.)
11. Arte romana. *Medaglia di Costantino e del suo modello ideale Alessandro Magno.* 324-337. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)
12. Arte romana. Dittico consolare di Stilicone: *Stilicone, Serena ed Eucherio.* 395 circa. Monza, Tesoro della Cattedrale. Avorio. (Foto Alinari.)
13. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare): *ritratto degli sposi.* V secolo. Roma, basilica di San Sebastiano. Museo. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)
14. Arte romana. Roma. Calendario romano del 354. *Ritratto di Costanzo II in veste di console* (da un disegno di Peiresc). 354. Copia del XVII secolo. Roma, Biblioteca vaticana. (Foto della Biblioteca.)
15. *L'imperatore Valentiniano I (?) in costume militare* (particolare). IV secolo. Barletta. Bronzo; altezza totale: m. 5,11. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

16-17. Arte romana. Roma. *Medaglia dell'imperatore Valente: verso e recto.* 364-378. Vienna, Kunsthistorisches Museum. Oro. (Foto del Museo.)

18. Arte romana. *Statuetta d'imperatrice.* Fine del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Marmo. (Foto della Biblioteca.)
19. Arte cristiana antica. Aquileia, cattedrale del vescovo Teodoro. *Giona.* Inizio del IV secolo. *In situ.* Mosaico di pavimento. (Foto Mauro Marocco.)
20. Arte cristiana antica. Roma. *Giona.* IV secolo. Vaticano, Museo cristiano. Vetro dipinto in oro. (Foto Held.)
21. Arte cristiana antica. Provenza. *Sarcofago* (particolare). III secolo. Brignoles, chiesa di S. Salvatore. Marmo. (Foto U.D.F.-La Photothèque.)
22. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, camera XIII, antico pozzo d'atrium. *Resurrezione di Lazzaro.* Fine del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,80 × 1,10 (Foto Held.)
23. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dette "Coemeterium Majus," camera II, soffitto. *Adamo e Eva.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,70 × 1 (Foto Held.)
24. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo B, arcosolio di sinistra. *Adamo e Eva afflitti.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,84 × 1,14. (Foto Held.)
25. Arte cristiana antica. Sfax. Mosaico funerario: *orante.* IV-V secolo. Tunisi, Museo del Bardo. Mosaico. (Foto Atlas-Photo - Charles Lenars, Nizza.)

26. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare): *orante fra gli alberi.* Inizio del III secolo. Roma, Museo Torlonia. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

27. Arte cristiana antica., Aquileia, basilica del vescovo Teodoro. *Il Buon Pastore.* Inizio del IV secolo. *In situ.* Mosaico di pavimento. (Foto Antonello Perissinotto, Padova.)

28. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di San Callisto, cripta di Lucina, camera vicino alla tomba di Cornelio. *Il Buon Pastore.* Inizio del III secolo. *In situ.* Pittura murale; diametro m 0,71. (Foto Held.)

29. Arte cristiana antica. Roma. *La resurrezione di Lazzaro.* IV secolo. Vaticano, Museo cristiano. Vetro dipinto in oro. (Foto Held.)

30. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Pretestato. *Sarcofago con scene di vendemmia e amorini* (lato minore). IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

31. Arte cristiana antica. Roma, ipogeo sincretista degli Aurelii, cornice di arcosolio. *Giona gettato in acqua da una barca a vela quadrata.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 1 × 0,72. (Foto Held.)

32. Arte ebraica antica. Dura-Europos, sinagoga, muro ovest, scomparto inferiore. *Il trionfo di Mardocheo (festa dei Purim)* (particolare). Fra il 245 e il 256. Damasco, Museo. Pittura murale; altezza dello scomparto: m 1,30. (Foto The University of Michigan.)

33. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago, facciata (particolare): *Cristo seduto sopra un'allegoria del Cosmo.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

34. Arte romana. Roma, basilica sotterranea presso Porta Maggiore. *Scena mitologica.* I secolo. *In situ.* Stucco. (Foto De Antonis.)

35. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, sala N, nicchia di destra. *Ercole nel giardino delle Esperidi.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,85 × 0,85. (Foto Held.)

36. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo B, arcosolio di sinistra, lunetta. *L'arrivo di Giacobbe e dei suoi figli in Egitto.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale;m 0,84 × 1,68. (Foto Held.)

37. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo B, arcosolio di sinistra. *Caino e Abele recano offerte.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; dimensioni dell'insieme: m 0,84 × 1,14. (Foto Held.)

38. Arte ebraica antica. Dura-Europos, sinagoga, muro ovest, scomparto mediano. *Testa di profeta* (particolare). III secolo (fra il 245 e il 256). Damasco, Museo. Pittura murale; altezza di questo scomparto: m. 1,50. L'insieme di questa decorazione murale è stato ricostituito a cura dell'architetto H. F. Pearson. (Foto The University of Michigan.)

39. Arte cristiana antica. Roma (?). Sarcofago: *Cristo e gli Apostoli* (particolare). IV-V secolo. Paris, Louvre. Marmo. (Foto U.D.F.-La Photothèque.)

40. Arte cristiana antica. Roma (?). Sarcofago (particolare): *testa di Apostolo.* IV-V secolo. Paris, Louvre. Marmo. (Foto U.D.F.-La Photothèque.)

41. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago di Giunio Basso: *ciclo di episodi tratti dai due Testamenti, e Cristo in atto di consegnare la Legge* (particolare). 359 circa. Roma. Grotte Vaticane. Marmo. (Foto De Antonis.)

42. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago, facciata (particolare): *una testa.* IV secolo. Roma, San Sebastiano. (Foto Istituto archeologico tedesco, Roma.)

43. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Commodilla. *Vergine in trono fra i Santi Felice e Adautto e la donatrice Turtura* (particolare): *la donatrice.* VI secolo (528). *In situ.* Icona a fresco. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

44. Arte cristiana antica. Roma, Santa Maria Maggiore. *Veduta dell'interno.* Duplice colonnato e mosaici del 432-440; soffitto e marmi posteriori. *In situ.* (Foto Alinari.)

45. Arte siriana pagana. Dura-Europos. Lastra votiva: *il dio siriano Aflad e un prete sacrificante* (particolare). I secolo. Luogo attuale ignoto. Calcare; dimensioni dell'insieme: m 0,51 × 0,31. (Foto Direzione Generale delle Antichità e dei Musei, Damasco.)

46. Arte palmirense pagana. Palmira. Rilievo: *processione di donne.* Inizio del I secolo. Palmira, Museo. Calcare tenero; m 0,51 × 0,41. (Foto Institut français d'archéologie, Beirut.)

47. Arte romana. *Teste di due tetrarchi* (particolare). Inizio del IV secolo. Venezia, piazza San Marco; sono incastrati nel muro esterno sud-ovest della basilica. Porfido. (Foto Osvaldo Böhm.)

48. Arte palmirense pagana. Palmira, tomba dei Tre Fratelli (Magharat-el-Gelideh), parete meridionale (particolare): *ritratto funerario.* 160. *In situ.* Pittura murale. (Da C. H. Kraeling, *Color Photographs of the Paintings in the Tomb of Three Brothers at Palmyra*, in "Annales archéologiques de Syrie," XI, XII, 1961-1962, Damasco, tav. VIII.)

49. Arte siriana antica pagana. Edessa, sulla collina del Gebel Adhar. *Mosaico funerario di Moqimu* (rilevato da Mrs Seton Lloyd). III secolo. *In situ.* Mosaico di pavimento; m 2,50 × 2,55. (Foto J. B. Ségal.)

50. Arte cristiana romana. Roma (proviene dalla Villa Torlonia). Sarcofago (particolare): *Plotino (?) circondato da figure femminili e da discepoli.* 270 circa. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Istituto archeologico tedesco, Roma.)

51. Arte cristiana antica. Roma, Santi Pietro e Marcellino, lunetta d'arcosolio (particolare): *guarigione dell'emorroissa.* Fine del III secolo. *In situ.* Pittura murale. m 0,62 × 0,54. (Foto Held.)

52. Arte cristiana antica. Dura-Europos. "Casa cristiana": *veduta isometrica.* III secolo. (Da Jean Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, fig. 5, p. 11.)

53. Arte cristiana antica. Dura-Europos. "Casa cristiana": *pianta.* III secolo. (Da *The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of the Fifth Season of Work, october 1931-march 1932*, New Haven. Yale University Press, 1934, tav. XXXIX.)

54. Arte cristiana. Roma, San Martino ai Monti. Chiesa primitiva: *veduta isometrica.* III secolo. (Da René Vieilliard, *Les Origines du titre de Saint Martin aux Monts à Rome*, in "Studi di antichità cristiana," IV, Roma-Paris, 1931, fig. 4, p. 26.)

55. Arte cristiana. Aquileia. Cattedrale del vescovo Teodoro: *pianta.* Inizio del IV secolo. (Da Paolo Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto Medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano, 1942, fig. 12, p. 32.)

56. Arte cristiana antica. Salona. *Basilica e martyrium di Sant'Anastasia* (ricostituzione secondo E. Dyggve). IV secolo. (Foto E. Dyggve.)

57. Arte cristiana antica. Salona. *Martyrium di Sant'Anastasia* (ricostituzione secondo E. Dyggve). IV secolo. (Foto E. Dyggve.)

58. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dei Giordani (particolare). *Orante.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,92 × 0,67. (Foto Held.)

59. Arte cristiana antica. Dura-Europos, "Casa cristiana," battistero. *Abside e muro nord: veduta d'insieme.* Inizio del III secolo. Yale, University Art Gallery. (Foto del Museo.)

60. Arte cristiana antica. Dura-Europos. "Casa cristiana," battistero, abside sopra il fonte battesimale. *Il Buon Pastore e il suo gregge.* Inizio del III secolo. Yale, University Art Gallery. (Foto del Museo.)

61. Arte cristiana antica. Dura-Europos, "Casa cristiana," battistero, muro nord (particolare). *Guarigione del paralitico.* Inizio del III secolo. Yale, University Art Gallery. Pittura murale. (Foto del Museo.)

62. Arte cristiana antica. Dura-Europos, "Casa cristiana," battistero, muro nord (particolare): *Cristo e San Pietro camminano sulle acque.* Inizio del III secolo. Yale, University Art Gallery. Pittura murale. (Foto del Museo.)

63. Arte cristiana antica. Dura-Europos, "Casa cristiana," battistero (particolare). *La Samaritana al pozzo.* Inizio del III secolo. Yale, University Art Gallery. Pittura murale. (Foto del Museo.)

64. Arte siriana pagana. Dura-Europos, "mithraeum" (particolare). *Mithra cacciatore.* II secolo. Yale, University Art Gallery. Pittura murale. (Foto del Museo.)

65. Arte siriana pagana. Dura-Europos, "mithraeum" (particolare). *Un ritratto: Zoroastro (?).* II secolo. Yale, University Art Gallery. Pittura murale. (Foto del Museo.)

66. Arte ebraica antica. Dura-Europos, sinagoga, muro di fondo. *Veduta d'insieme delle pitture murali con la nicchia della Torà.* Primo terzo del III secolo. Damasco, Museo Nazionale. Pittura murale. (Foto The University of Michigan.)

67. Arte ebraica antica. Dura-Europos, sinagoga, muro ovest (particolare): *il passaggio del Mar Rosso; il Tempio abbandonato* (particolare). III secolo. Damasco, Museo Nazionale. Pittura murale. (Foto The University of Michigan.)

68. Arte ebraica antica. Dura-Europos, sinagoga, muro ovest (particolare): *il santuario di Dagone devastato dall'Arca; l'infanzia di Mosè* (particolare). III secolo. Damasco, Museo Nazionale. Pittura murale. (Foto The University of Michigan.)

69. Arte ebraica antica. Dura-Europos, sinagoga, muro ovest (particolare): *il miracolo del pozzo; Elia resuscita il figlio della vedova.* III secolo. Damasco, Museo Nazionale. Pittura murale. (Foto The University of Michigan.)

70. Arte siriana pagana. Dura-Europos, casa degli scribi, soffitto (particolare): *ritratto di Eliodoro, funzionario romano.* II o III secolo. Yale, University Art Gallery. Pittura murale. (Foto del Museo.)

71. Arte ebraica antica. Dura-Europos, sinagoga, muro ovest (particolare): *un personaggio: Abramo.* III secolo. Damasco, Museo Nazionale. Pittura murale. (Foto The University of Michigan.)

72. Arte romana. Italia meridionale. Rilievo votivo di Cassia Priscilla: *Ercole e Onfale circondati da scene delle fatiche di Ercole.* II secolo. Napoli, Museo Nazionale. Rilievo. (Foto Alinari.)

73. Arte romana. Roma, "mithraeum" Barberini. *Mithra: scene della cosmogonia e altre immagini del suo ciclo* (particolare). III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto De Antonis.)

74. Arte cristiana antica. Roma, necropoli sotto la chiesa di San Pietro, tomba dei Giulii, volta. *Cristo come Dio Sole fra rami di vite.* III o IV secolo. *In situ.* Mosaico. (Foto Held.)

75. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla, vestibolo dei Flavi (particolare). *Uccelli davanti a un vaso.* Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,75 × 0,80. (Foto Held.)

76. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla (particolare): decorazione del soffitto: *il Buon Pastore.* Fine del II-inizio del III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

77. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Pretestato, cripta di San Gennaro. *Cavedì con pitture.* III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

78. Arte cristiana antica. Roma, Santi Pietro e Marcellino, volta (particolare): *Giona gettato alla balena.* Fine del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,40 × 0,58. (Foto Held.)

79. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, sala detta "Cappella Greca," ingresso (particolare): *testa in un medaglione.* Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; diametro: m 0,53. (Foto Held.)

80. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla. Cubicolo del Buon Pastore: *decorazione dell'insieme.* Fine del II-inizio del III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

81. Arte romana. Roma, mausoleo pagano sotto San Sebastiano sulla via Appia (particolare): *uccelli e rami di vite intrecciati.* II secolo. *In situ.* (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

82. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di San Callisto, cripta detta di Lucina (particolare): *pesce e pani eucaristici.* Inizio del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,32 × 0,30. (Foto Held.)

83. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla (particolare): *Orfeo e gli animali.* III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

84. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla (particolare). *Cristo Orfeo con gli animali* (particolare). III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,50 × 0,90. (Foto Held.)

85. Arte romana. Roma, villa di Livia (particolare): *giardini e uccelli; orto chiuso da una balaustra.* I secolo. Roma, Museo delle Terme. Pittura murale; dimensioni dell'insieme della sala ricostituita: m 11,75 × 5,90. (Foto Scala.)

86. Arte romana. Roma. Sarcofago (particolare): *bagno di un neonato.* II secolo. Roma, Museo delle Terme. Rilievo. (Foto De Antonis.)

87. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, sala N, nicchia. *Ercole e l'Idra.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,85 × 0,85. (Foto Held.)

88. Arte romana. Roma, basilica sotterranea sotto Porta Maggiore (particolare): *scena mitologica.* I secolo. *In situ.* Stucco. (Foto De Antonis.)

89. Arte romana. Roma, edificio romano nei giardini della Farnesina, cubicolo D, terzo soffitto, frammento. *Scene di sacrificio rustico: Sileno ebbro, donna con fiaccole (?), e sonatore di doppio flauto.* Epoca di Giulio Cesare (?) o di Augusto. Roma, Museo delle Terme. Stucco. (Foto Alinari.)

90. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Pretestato, cripta di San Gennaro, parete sinistra della volta (particolare): *l'Inverno.* Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; lunghezza della base: m 3,38. (Foto Held.)

91. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla, camera nel vestibolo dei Flavi (particolare): *Eros.* III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,33 × 0,42. (Foto Held.)

92. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Pretestato, cripta di San Gennaro, parete al disopra dell'ingresso. *La mietitura* (particolare). Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,56 × 0,50. (Foto Held.)

93. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Pretestato, cripta di San Gennaro (particolare), parete sinistra della volta. *L'inverno* (particolare): *uccello su un nido, mentre dà l'imbeccata.* Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; larghezza m 0,55. (Foto Held.)

94. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla (particolare): *il Buon Pastore; Balaam indica la stella, o Isaia davanti alla Vergine.* Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale, stucco; m 0,27 × 1,30. (Foto Held.)

95. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla (particolare): *Balaam indica la stella o Isaia davanti alla Vergine.* Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale: m 0,40 × 0,27. (Foto Held.)

96. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, cubicolo della "Velatio," muro del fondo (particolare): *orante detta "la donna velata."* Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; dimensioni dell'insieme, con gli altri due gruppi: m 0,80 × 2. (Foto Scala.)

97. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare): *un'orante.* III secolo. Roma, Palazzo Sanseverino, cortile. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

98. Arte cristiana antica. Italia. Sarcofago di Flavio Giulio Catervio (particolare): *un filosofo.* III o IV secolo. Tolentino, cattedrale. Marmo; dimensioni dell'insieme: m 2,80 × 1,20. (Foto Alinari.)

99. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago delle nereidi (particolare): *il pescatore con la lenza.* III o IV secolo. Roma. Museo di Pretestato. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

100. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di San Callisto, cappella dei Sacramenti, muro di sinistra (particolare): *Giona gettato alla balena.* Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,60×0,43. (Foto Held.)

101. Arte cristiana antica. Grecia. Rilievo: *Orfeo.* IV secolo. Atene, Museo bizantino. Marmo. (Foto Hassia.)

102. Arte cristiana antica, Roma, catacombe di Priscilla, cubicolo della "Velatio" (particolare): *i tre Ebrei nella fornace.* Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,50 × 0,87. (Foto Held.)

103. Arte cristiana antica. Roma, Santi Pietro e Marcellino, volta di una sala, parte destra dell'arco. *Battesimo di Gesù.* Fine del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,76 × 0,40. (Foto Held.)

104. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dette "Caemeterium Majus," arcosolio. *Orante fra due pastori.* Fine del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,68 × 2. (Foto Held.)

105. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di San Callisto, cappella dei Sacramenti, muro di fondo. *Banchetto eucaristico.* Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,65 × 1,15. (Foto Held.)

106. Arte cristiana antica. Roma, ipogeo degli Aurelii, viale Manzoni. *La Gerusalemme celeste (?).* III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

107. Arte cristiana antica. Roma, ipogeo degli Aurelii, camera III, a sinistra. *Il sermone sulla montagna: Cristo pastore, e sotto, il suo gregge.* Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,93 × 0,70. (Foto Held.)

108. Arte ebraica antica. Roma catacombe ebraiche, Villa Torlonia, arcosolio, lunetta. *La città di Gerusalemme e candelabri del Tempio.* III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 1,19 × 1,80. (Foto Held.)

109. Arte cristiana antica. Roma, ipogeo degli Aurelii, camera III, parete sinistra. *Un apostolo (?).* Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,16 × 0,11. (Foto Held.)

110. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, sala detta "Cappella Greca" (particolare): *banchetto eucaristico: "fractio panis."* Prima metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; altezza al centro: m 0,37; lunghezza: m 2,30; lunghezza della tavola: m. 0,77. (Foto Held.)

111. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, sala del tricliniarca, lunetta d'arcosolio. *Banchetto celeste.* Fine del III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,78 × 1,80. (Foto Held.)

112. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, cubicolo della "Velatio," muro di fondo (particolare): *il maestro in cattedra.* Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; dimensioni dell'insieme, con gli altri due gruppi: m 0,80 × 2. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

113. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, sala detta "Cappella Greca," anticamera (particolare): *storia di Susanna* (prima del restauro del 1952). III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

114. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, sala detta "Cappella Greca" (particolare): *Susanna e i vecchioni* (prima del restauro del 1952). III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

115. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, cubicolo della "Velatio," muro di fondo. *Orante detta "la donna velata," fra il maestro e la Madre col Bambino.* Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; dimensioni dell'insieme: m 0,80 × 2. (Foto Held.)

116. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, cubicolo della "Velatio," muro di fondo (particolare): *orante detta "la donna velata"* (particolare). Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale; dimensioni dell'insieme: m 0,80 × 2. (Foto Scala.)

117. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Priscilla, cubicolo della "Velatio," muro di fondo (particolare): *Madre e Bambino.* Metà del III secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Held.)

118. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Trasona, tomba dei due oranti (particolare): *ritratto di una fanciulla sconosciuta* (particolare). Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; dimensioni dell'insieme: m 0,98 × 0,50. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

119. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di San Callisto, cubicolo dei cinque santi (sala dei "cinque santi"), parete dell'arcosolio (particolare): *orante* (particolare). Fine del III secolo. *In situ.* Pittura murale: m 0,53 × 0,68. (Foto Held.)

120. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dette "Caemeterium Majus," arcosolio (particolare): *orante fra due pastori.* Fine del III secolo. *In situ.* Pittura murale; dimensioni dell'insieme: m 0,68 × 2. (Foto Held.)

121. Arte cristiana antica. Roma, via Salaria. Sarcofago (particolare del centro): *il Buon Pastore.* II-III secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Hirmer.)

122. Arte cristiana antica. Roma, cimitero del Vaticano. Sarcofago di Livia Primitiva (particolare del centro): *il Buon Pastore.* III secolo. Paris, Louvre. Marmo. (Foto U.D.F.-La Photothèque.)

123. Arte cristiana antica. Roma, via Tiburtina. Sarcofago di Baebia Hertofila (facciata): *busti degli sposi* (abbozzati), *circondati da strigili.* Seconda metà del III secolo. Roma, Museo delle Terme. Marmo sarcofago: m 2,15 × 0,90; coperchio: m 2,15 × 0,36. (Foto De Antonis.)

124. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare): *il Pastore custodisce il proprio gregge.* III-IV secolo. Roma, Museo delle Terme. (Foto De Antonis.)

125. Arte romana. Auletta. Sarcofago pagano: *Arianna e putti in vendemmia.* III secolo. Napoli, Museo Nazionale. Marmo di Carrara; m 2,10 × 0,91. (Foto Laboratorio fotografico della Soprintendenza alle antichità della Campania, Napoli.)

126. Arte cristiana antica. Roma, via Prenestina. Sarcofago (particolare): *orante e scena bucolica.* III secolo o IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Alinari.)

127. Arte cristiana antica. Roma, via Prenestina. Sarcofago (particolare): *il Buon Pastore e scena bucolica.* III o IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Alinari.)

128. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare del centro): *giovane donna in ascolto di un filosofo.* III secolo. Roma, Palazzo Sanseverino, cortile. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

129. Arte cristiana antica. Italia. Sarcofago di Flavio Giulio Catervio: *il Buon Pastore e due filosofi separati da strigili.* III o IV secolo. Tolentino, cattedrale. Marmo; dimensioni dell'insieme: m 2,80 × 1,20. (Foto Alinari.)

130. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare): *Giona.* III secolo. Roma, Santa Maria Antiqua. (Foto Alinari.)

131. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare del centro): *orante in ascolto di un filosofo.* III secolo. Roma, Santa Maria Antiqua. (Foto Alinari.)

132-133. Arte cristiana antica. Sarcofago (particolare): *storia di Giona.* III secolo. Copenaghen, Gliptoteca Ny Carlsberg. (Foto Gliptoteca.)

134. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare): *pastore che porta una pecora, in mezzo ad altre due pecore.* III secolo. Roma, Museo dei Conservatori. Marmo. (Foto De Antonis.)

135. Arte cristiana antica. Roma, San Paolo fuori le Mura. Sarcofago con scene dei due Testamenti (particolare centrale dello scomparto inferiore): *Daniele in mezzo ai leoni.* III-IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Boudot-Lamotte.)

136. Arte cristiana antica. Roma, San Paolo fuori le Mura. Sarcofago con scene dei due Testamenti (particolare dello scomparto superiore): *Adamo e Eva.* III-IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Boudot-Lamotte.)

137. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago di Baebia Hertofila, coperchio (particolare): *cena eucaristica.* Seconda metà del III secolo. Roma, Museo delle Terme. Marmo. (Foto De Antonis.)

138. Arte cristiana antica. Frammento di sarcofago: *storia di Giona.* III secolo. Roma, Santa Maria in Trastevere, atrium. (Foto De Antonis.)

139. Arte cristiana antica. Sarcofago (particolare): *il Battesimo.* III secolo. Roma, Museo delle Terme. Marmo. (Foto De Antonis.)

140. Arte cristiana antica. Italia. Sarcofago con grandi figure e piccole scenette varie (particolare): *Daniele fra i leoni; Giona e un'orante.* Fine del III secolo. Velletri, Museo. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

141. Arte cristiana antica. Italia. Sarcofago di Flavio Giulio Catervio (particolare): *l'adorazione dei Magi.* III o IV secolo. Tolentino, cattedrale. Marmo; dimensioni dell'insieme: m 2,80 × 1,20. (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)

142. Arte cristiana antica. Provenza. Sarcofago con motivi pagani accanto a motivi cristiani (particolare): *pescatore con la lenza e orante.* III secolo. Brignoles, chiesa di S. Salvatore. Marmo. (Foto U.D.F.-La Photothèque.)

143. Arte cristiana antica. Provenza. Sarcofago con motivi pagani accanto a motivi cristiani. III secolo. Brignoles, chiesa di S. Salvatore. (Foto U.D.F.-La Photothèque.)

144. Arte cristiana antica. Roma, via Salaria. Sarcofago (particolare): *filosofo seduto.* II-III secolo. Roma, Museo del Laterano Marmo. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

145. Arte cristiana antica. Roma, via Salaria. Sarcofago (particolare): *orante e gruppo di donne.* II-III secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

146. Arte cristiana antica. Roma, Lungotevere. Sarcofago (particolare): *orante circondata da uccelli e da alberi sotto un arco a pilastri; alle due estremità, separate da strigili, un Buon Pastore e un pescatore con la lenza.* III secolo. Roma, Museo delle Terme. (Foto De Antonis.)

147-148. Arte cristiana antica. Roma, antico cimitero del Vaticano. Sarcofago (particolare): *le storie di Giona.* III secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Alinari.)

149. Arte cristiana antica. Egitto. Sarcofago di Costantina, figlia di Costantino il Grande (particolare): *amorini in vendemmia fra viticci e*

pampini. 350 circa. Vaticano, Museo Pio Clementino. Porfido rosa di Siene. (Foto De Antonis.)

150. Arte romana. Roma. Arco di trionfo di Costantino: *veduta complessiva*. 315. *In situ*. Bassorilievo in marmo. (Foto De Antonis.)

151. Arte romana. Roma. Arco di trionfo di Costantino (particolare): *distribuzione dei sussidi*. 315. *In situ*. (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)

152. Arte romana imperiale. Salonicco. Arco di trionfo di Galerio (particolare): *scena di sacrificio*. Fra il 297 e il 305. *In situ*. Bassorilievi in marmo. (Foto Hassia.)

153. Arte romana imperiale. Salonicco. Arco di trionfo di Galerio (particolare): *scene di guerra e di trionfo*. Fra il 297 e il 305. *In situ*. (Foto Hassia.)

154. Arte cristiana antica. Roma. Foro romano. *Basilica di Costantino*. Principio del IV secolo. *In situ*. (Foto Anderson.)

155. Arte romana. Spalato (Split). Palazzo di Diocleziano: *ingresso principale preceduto da un porticato ad archi*. 300 circa. *In situ*. (Foto Urbanisticki Biro, Split. Snimio Jerko Marasovic.)

156. Arte romana. Spalato (Split). Palazzo di Diocleziano: *pianta* (ricostituita da E. Hébrard). 300 circa. (Da Heinz Kähler, *Rome et son empire*, Paris, 1963, *fig.* 45, p. 183.)

157. Arte romana. Roma. Dittico nuziale di Nicomaco e Simmaco: *sacerdotessa pagana sacrificante - sacerdotessa pagana davanti a un'ara*. 400 circa. Paris, Museo di Cluny - London, Victoria and Albert Museum. Avorio; m 0,299 × 0,124. (Foto U.D.F.-La Photothèque - Foto del Museo.)

158. Arte romana. Piazza Armerina, villa romana. Corridoio detto "della caccia": *allegoria dell'Arabia o dell'Egitto*. IV secolo. *In situ*. Mosaico di pavimento. (Foto Angelo Maltese.)

159. Arte romana. Piazza Armerina, villa romana. Corridoio detto "della caccia" (particolare): *cattura di animali selvaggi*. IV secolo. *In situ*. Mosaico di pavimento. (Foto Angelo Maltese.)

160-161. Arte romana pagana. Piazza Armerina, villa romana. *Fanciulle che si esercitano ai giuochi*. IV secolo. *In situ*. Mosaico di pavimento. (Foto Angelo Maltese.)

162. Arte romana. Roma. *Cofanetto di nozze di Secondo e Proietta* (particolare). V secolo. London, British Museum. Argento. (Foto del Museo.)

163. Arte romana. Dafne. Mosaico delle stagioni (particolare): *allegoria della primavera*. Inizio del IV secolo. Paris, Louvre. Mosaico di pavimento; dimensioni dell'insieme: m 12,50 × 8,30. (Foto U.D.F.-La Photothèque.)

164. Arte romana. Silistra. Mausoleo sotterraneo (particolare): *coppia di defunti*. IV secolo. *In situ*. Pittura murale; dimensioni della tomba: m 3,25 × 2,60; dimensioni dello scomparto dei defunti: m 0,54 × 0,95. (Da Antonio Frova, *Peinture romaine en Bulgarie*, in "Cahiers d'Art," ottobre 1954, n° 1, Paris, 1954, p. 31.)

165. Arte romana. *Medaglia di Costantino I*. Inizio del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)

166. Arte romana. *Busto dell'imperatore Costantino I (?)*. Inizio del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Calcedonia; altezza: m 0,20. (Foto della Biblioteca.)

167. Arte romana. *Medaglia dell'imperatrice Sant'Elena*. Inizio del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)

168. Arte romana. Medaglia dell'imperatore Costanzo II: *l'imperatore porta un casco sul quale è disegnata una croce*. Metà del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)

169. Arte romana. Medaglia dell'imperatore Costanzo II: *l'imperatore tiene un labaro sul quale si vede il monogramma di Cristo*. Metà del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)

170. Arte cristiana antica. Gerusalemme. Il Santo Sepolcro e la chiesa della Resurrezione sul Golgota: *pianta* (ricostituzione del loro stato originario, sotto Costantino). IV secolo. (Da H. Vincent e F. M. Abel, *Jérusalem nouvelle*, parte II, fascicolo I e II, Paris, 1914, tav. XXXIII.)

171. Arte cristiana antica. Roma. Santa Costanza: *veduta dell'interno* (da una incisione del Piranesi). Edificio della prima metà del IV secolo; l'incisione è della fine del Settecento. (Foto Bibliothèque Nationale, Paris.)

172. Arte cristiana antica. Roma. Santa Costanza: *veduta dell'interno*. IV secolo. *In situ*. (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)

173. Arte romana. Egitto. Sarcofago di Sant'Elena: *cavalieri*. Inizio del IV secolo. Vaticano, Museo Pio Clementino. Porfido rosa di Siena. (Foto De Antonis.)

174. Arte cristiana. Roma. *Rovine del mausoleo di Sant'Elena* (Tor Pignattara). Inizio del IV secolo. *In situ*. (Foto De Antonis.)

175. Arte cristiana antica. Egitto. Sarcofago di Costantina, figlia di Costantino il Grande; uno dei lati minori: *putti in vendemmia*. 350 circa. Vaticano, Museo Pio Clementino. (Foto De Antonis.)

176. Arte cristiana antica. Betlemme. Chiesa della Natività: *pianta*. IV secolo. (Da André Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. I, Paris, 1946, *fig.* 27, p. 592.)

177. Arte ebraica antica. Tell Hum. Sinagoga: *pianta*. III secolo. (Da H. Kohl e C. Watzinger, *Antike Synagogen in Galiläa*, Leipzig, 1916, tav. II.)

178. Arte ebraica antica. Tell Hum. Sinagoga; *ricostituzione*. III secolo. (Da Erwin R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-roman Period*, vol. III, Bollingen Series XXXVIII, New York, 1953, n. 452.)

179. Arte cristiana antica. Roma, San Martino ai Monti. Gaspard Poussin o Gaspard Dughet (attribuito a). *Veduta dell'interno della basilica di San Giovanni in Laterano* (prima del rimaneggiamento del Borromini). XVII secolo. *In situ*. Pittura murale. (Foto De Antonis.)

180. Arte cristiana antica. Vaticano. Basilica di San Pietro: *pianta secondo Tiberio Alfarano*. Data dell'edificio: 330 circa; pianta di Alfarano: XVI secolo. (Da G. Dehio e G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, atlante, Stuttgart, 1887, tav. 18.)

181. Arte cristiana antica. Vaticano. *Veduta dell'interno dell'antica basilica di San Pietro* (da Tiberio Alfarano). Data dell'edificio: 330 circa; data del disegno: XVI secolo. *In situ*. Pittura murale. (Foto Alinari.)

182. Arte cristiana antica. Roma, via Appia. Basilica di San Sebastiano (Santi Apostoli): *pianta*. IV secolo. (Da O. Marucchi, *Le recenti scoperte presso la basilica di San Sebastiano*, in "Nuovo Bollettino di archeologia cristiana," XXII, 1916, tav. 1.)

183. Arte cristiana antica. Roma (accanto alla rotonda di Santa Costanza). Sant'Agnese: *rovine dell'abside della chiesa primitiva*. IV secolo. *In situ*. (Foto Archivio fotografico Gallerie dei Musei Vaticani.)

184. Arte cristiana antica. Kharab Shems. Basilica: navata: *arcata sud*. V secolo. *In situ*. (Foto Institut français d'archéologie, Beirut.)

185. Arte cristiana antica. Ruweha. Chiesa sud, navata: *arcata sud*. IV secolo. *In situ*. (Foto Institut français d'archéologie, Beirut.)

186. Arte cristiana. Kharab Shems. Basilica: *particolare degli archi*. V secolo. *In situ*. (Foto Institut francais d'archéologie, Beirut.)

187. Arte siriana antica. Shaqqa. "Basilica" profana: *pianta*. III secolo. (Da H. C. Butler, *Early Churches in Syria...*, Princeton University, 1929, *fig.* 9, p. 16.)

188. Arte siriana antica. Shaqqa. "Basilica" profana: *sezione trasversale*. III secolo. (Da H. C. Butler, *Early Churches in Syria...*, Princeton University, 1929, *fig.* 10, p. 17.)

189. Arte cristiana antica. Efeso. Chiesa della Vergine (antico ginnasio trasformato in chiesa basilicale): *pianta*. IV secolo. (Da *Forschungen in Ephesos*, vol. IV, 1, Wien, 1932, *fig.* 2, pp. 16-17.)

190. Arte cristiana antica. Epidauro. Chiesa e battistero: *pianta*. IV secolo. (Da G. Sotiriou, *Basiliche paleocristiane a tetto di legno*, vol. 1, Atene, 1952, *fig.* 26, p. 51.)

191. Arte cristiana antica. Salona. Quartiere del vescovado: *pianta generale*. (Da Ejnar Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, Oslo-London-Leipzig-Paris-Cambridge (Mass.), 1951, *fig.* II, 13.)

192. Arte cristiana antica. Salona. Quartiere del vescovado: battistero: *pianta*. VI secolo. (Da Ejnar Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, Oslo-London-Leipzig-Paris-Cambridge (Mass.), 1951, *fig.* II, 25.)

193. Arte cristiana antica. Antiochia-Kaussié. Martyrium cruciforme di San Babila: *pianta*. Fine del IV secolo. (Da Jean Lassus, *Sanctuaires Chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, *fig.* 51, p. 124.)

194. Arte cristiana antica. Orléansville. Chiesa di San Reparato a cinque navate: *pianta*. IV secolo (la seconda abside è del V secolo). (Da Stéphane Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, vol. II, Paris, 1901, *fig.* 132, p. 238.)

195. Arte cristiana antica. Salona-Manastirina. *Pianta insolita di costruzioni per il culto e funerarie attorno alla tomba di un martire* (primo e secondo stato). IV secolo. (Da André Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliquies et l'art chrétien antique*, vol. I, Paris, 1946, *fig.* 33, p. 594.)

196. Arte cristiana antica. Salona-Manastirina. *Pianta insolita precedente, trasformata per giungere alla basilica regolare* (terzo stadio). V secolo. (Da André Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. I, Paris, 1946, *fig.* 34, p. 595.)

197. Arte cristiana antica. Tebessa. Basilica cristiana: *atrium*; al centro, *una fontana*. IV secolo. *In situ*. (Foto Marcel Bovis.)

198. Arte cristiana antica. Tebessa. Basilica cristiana: *navata*. IV-V secolo. *In situ*. (Foto Marcel Bovis.)

199. Arte cristiana antica. Tebessa. Basilica cristiana (particolare): *arcate della navata*. IV-V secolo. *In situ*. (Foto Marcel Bovis.)

200. Arte cristiana antica. Centcelles, mausoleo, cupola. *Volto di bambino*. 340 circa. *In situ*. Mosaico. (Foto Enrico Gras.)

201. Arte romana. Treviri, palazzo imperiale. *Volto di bambino*. Inizio del IV secolo. Treviri, Bischöfliches Museum. Pittura di soffitto. (Foto del Museo.)

202. Arte cristiana antica. Roma, Santa Costanza. *Volta anulare* (particolare): *uccelli fra rami, fiori, frutti, oggetti diversi*. IV secolo. *In situ*. Mosaico. (Foto Scala.)

203. Arte cristiana antica. Roma, Santa Costanza. *Volta anulare* (particolare). IV secolo. *In situ*. (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)

204. Arte cristiana antica. Roma. Santa Costanza, volta anulare (particolare): *busto di Costantina, figlia di Costantino, circondato da intrecci di vite*. IV secolo. *In situ*. Mosaico. (Foto De Antonis.)

205. Arte cristiana antica. Roma. Santa Costanza, volta anulare (particolare): *medaglione con amorini volanti, personaggi diversi, uccelli, animali*. IV secolo. *In situ*. Mosaico. (Foto Scala.)

206. Arte cristiana antica. Roma. Santa Costanza, volta anulare (particolare): *uccelli in mezzo a rami e a oggetti diversi*. IV secolo. *In situ*. Mosaico. (Foto Scala).

207. Arte cristiana antica. Roma. Santa Costanza, nicchia del muro circolare. *Cristo consegna la legge a Mosè*. Metà del IV secolo. *In situ*. Mosaico. (Foto Scala.)

208. Arte romana. Medaglia di Costante I, verso: *l'imperatore Costantino I e i suoi figli*. Metà del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)

209. Arte romana. Afrodisia. *Statua dell'imperatore Valentiniano II* (375-392). Fine del IV secolo. Istanbul, Museo archeologico. Marmo; altezza: m. 1,79. (Foto Antonello Perissinotto, Padova.)

210. Arte romana. *Testa di Costantino I*. Prima metà del IV secolo. Belgrado, Museo Nazionale. Bronzo. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

211. *L'imperatore Valentiniano I (?), in costume militare* (particolare). IV secolo. Barletta. Cfr. *fig.* 15. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

212. Arte romana. Medaglia di Costante I, recto: *busto dell'imperatore*. Metà del IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)

213. Arte romana. Medaglia: *imperatore romano in trono fra due guardie del corpo*. Metà del IV secolo. L'Aja, Koninklijk Kabinet (Gabinetto delle Medaglie). Oro. (Foto Museo Van Munten, Penningen en Gesneden.)

214. Arte romana. Moneta: *apoteosi di Costantino e mano di Dio*. 337. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. (Foto della Biblioteca.)

215-216. Arte romana. *Testa dell'imperatore Massimino Daia* (303-313). Principio del IV secolo. Berlin, Staatliche Museen. Pietra calcare; altezza: m 0,26. (Foto del Museo.)

217. Arte romana. Medaglie: *Costantino I incoronato dalla mano di Dio, e i suoi due figli incoronati da due Vittorie*. Metà del IV secolo. Wien,

Kunsthistorisches Museum. Oro. (Foto Erwin Meyer.)

218-219. Medaglia: recto: *busto di Costanzo Cloro*; verso: *il suo ingresso trionfale in Londra.* Fine del III secolo. Arras, Museo municipale. (Foto Leroy.)

220. Arte romana. Medaglia: *imperatore vincitore.* IV secolo. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)

221. Arte romana Medaglia: *l'imperatore Valente.* Wien, Kunsthistorisches Museum. (Foto del Museo.)

222. Arte romana. Gallia. Medaglia: *l'imperatore Magnenzio con il labaro.* 351-353. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Oro. (Foto della Biblioteca.)

223. Arte romana. Roma. Foro romano. Arco di Costantino (particolare): *discorso dell'imperatore.* Prima del 315. *In situ.* (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)

224. Arte romana. Medaglia; verso: *due imperatori regnanti insieme, sul medesimo trono.* IV secolo. Wien, Kunsthistorisches Museum. Oro. (Foto del Museo.)

225. Arte romana. Salonicco. Arco di trionfo dell'imperatore Galerio (particolare): *ingresso solenne dell'imperatore in una città - scena di battaglia.* 300 circa. *In situ.* (Foto Hassia.)

226-227. Arte romana. Salonicco. Arco di trionfo dell'imperatore Galerio (particolari): *scene di guerra e di trionfo.* 300 circa. *In situ.* (Foto Hassia.)

228. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, sala N. Veduta parziale: nella nicchia di fondo, *Alceste davanti a Ercole e a Cerbero.* IV secolo. *In situ.* (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

229. Arte romana. Roma. Foro romano. Arco di trionfo di Costantino (particolare): *rilievo raffigurante la battaglia al ponte Milvio.* Prima del 315. *In situ.* (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)

230. Arte cristiana antica. Roma, ipogeo degli Aurelii, volta d'arcosolio (particolare). *Cristo fra gli Apostoli.* III secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,83 × 1,30. (Foto Held.)

231. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla, tomba di Veneranda (particolare). *Veneranda introdotta in cielo da Santa Petronilla.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 1,03 × 0,80. (Foto Held.)

232. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dette "Caemeterium Majus," camera V, lunetta d'arcosolio. *Vergine orante, col Bambino a mezzo busto, o madre sepolta col suo bambino.* Prima metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,53 × 1,60. (Foto Held.)

233. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, cripta dei Santi. *Cristo fra San Pietro e San Paolo* (particolare): *busto di Cristo.* Fine del IV secolo. *In situ.* (Foto Held.)

234. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, cripta dei Santi *Cristo fra San Pietro e San Paolo, al disopra dell'Agnello divino, su un'altura da cui si dipartono i quattro fiumi del paradiso, fra i Santi Pietro, Marcellino, Gorgonio e Tiburzio.* Fine del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 2,20 × 2,40. (Foto Held.)

235. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Panfilo. *Veduta parziale di una camera funeraria con pitture murali.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

236. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, cripta dei Santi. *L'Agnello divino circondato dai Santi Pietro, Marcellino, Gorgonio e Tiburzio* (particolare): *due santi.* Fine del IV secolo. *In situ.* (Foto Held.)

237. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Commodilla, soffitto (particolare): *busto di Cristo.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale: m 0,60 × 0,72. (Foto Held.)

238. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla, lunetta d'arcosolio vicino alla cripta di Ampliatus. *Cristo insegna fra gli Apostoli* (particolare). Inizio del IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,38 × 1,30. (Foto Held.)

239. Arte cristiana antica. Roma, catacombe dei Giordani, arcosolio (particolare): *Daniele nella fossa dei leoni.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,77 × 0,63. (Foto Held.)

240-241. Arte cristiana antica. Roma, confessione sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo (particolari): *figure in piedi e cervi che si abbeverano - decollazione di tre santi.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto De Antonis.)

242. Arte cristiana antica. Roma, confessione sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo. *Santo orante* (particolare). Metà del IV secolo. *In situ.* (Foto De Antonis.)

243. Arte cristiana antica. Roma, confessione sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo. *Santo orante, con due figure prosternate ai suoi piedi.* Metà del IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto De Antonis.)

244. Arte romana. Roma, ipogeo pagano di Trebio Giusto, arcosolio (particolare): *il defunto e i suoi genitori.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

245. Arte romana. Roma, ipogeo pagano di Vibia, galleria contigua al cimitero di Pretestato: *la defunta Vibia introdotta in un luogo paradisiaco e invitata a un banchetto.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 1,12 × 1. (Foto De Antonis.)

246. Arte romana. Roma, ipogeo pagano di Trebio Giusto: *guidati dal defunto, alcuni muratori lavorano alla costruzione di un grande edificio.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

247. Arte romana. Roma, ipogeo pagano di Trebio Giusto: *servo che conduce un cavallo.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

248. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo B, arcosolio di destra, lunetta: *Ascensione del profeta Elia - il Buon Pastore.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m. 0,90 × 1,50. (Foto Held.)

249. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, sala I, arco destro: *Aristotele (?) in mezzo ai suoi discepoli.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 1,68 × 2 (Foto Held.)

250. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo O. *Estremità di una galleria con balaustre.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Held.)

251. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, sala N, nicchia di destra: *Alceste davanti a Ercole e a Cerbero.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,91 × 1,60. (Foto Held.)

252. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo C, nicchia di sinistra: *Il sacrificio di Isacco.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,90 × 0,46. (Foto Held.)

253. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo B, arcosolio di destra: *Giacobbe e il suo sogno di una scala che sale fino al cielo, a Bethel.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 1 × 1,05. (Foto Held.)

254. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo B: *Sotto la quercia di Mambré, Abramo riceve la visita di tre angeli.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 1 × 0,94. (Foto Held.)

255. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo O, nicchia di sinistra: *La resurrezione di Lazzaro* (particolare). IV secolo. *In situ.* (Foto Held.)

256. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo O, nicchia di destra: *La resurrezione di Lazzaro.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Held.)

257. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo O, nicchia di destra: *La traversata del Mar Rosso.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 1,07 × 1,34; m 0,66 × 0,40. (Foto Held.)

258. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, sala N. Veduta parziale; nella nicchia di fondo: *Alceste piange Admeto disteso sul letto di morte.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

259. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, volta del cubicolo B (particolare). *Il Diluvio.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

260. Arte cristiana antica. Roma, catacombe della via Latina, cubicolo F, arcosolio di destra, lunetta. *Balaam e l'angelo che gli sbarra la strada.* IV secolo. *In situ.* Pittura murale; m 0,90 × 1,34. (Foto Held.)

261. Arte cristiana antica. Tabarka. *Lastra funeraria.* Tunisi, Museo del Bardo. Mosaico. (Foto Direzione Nazionale dei Musei, il Bardo.)

262. Arte cristiana antica. Kelibia. *Lastra funeraria.* Tunisi, Museo del Bardo. Mosaico; m 1,95 × 0,715. (Foto Direzione Nazionale dei Musei, il Bardo.)

263. Arte cristiana antica. Kelibia. *Lastra funeraria.* Tunisi, Museo del Bardo. Mosaico; m 1,73 × 1,45. (Foto Direzione Nazionale dei Musei, il Bardo.)

264. Arte cristiana antica. Sarcofago di Giunio Basso; scene dei due Testamenti (particolare): *entrata di Cristo a Gerusalemme.* IV secolo. Vaticano, Grotte Vaticane. (Foto De Antonis.)

265. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Pretestato. Sarcofago di Curtia Catiana (particolare): *ritratto di bambina in un medaglione circondato da tritoni e nereidi; sul coperchio, un cartiglio con l'iscrizione, fra scene di lotta e un banchetto.* IV secolo. Roma, Museo di Pretestato. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

266. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare): *il Buon pastore e una musicante.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano (n. 128). Marmo. (Foto Anderson.)

267. Arte cristiana antica. Roma, Sarcofago: *ritratto del defunto, con due genî ai lati, il Buon Pastore, un pastore e fanciulle musicanti.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano (n. 128). Marmo. (Foto Anderson.)

268. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di San Lorenzo fuori le Mura. Sarcofago di Aurelio; scomparto superiore: *ritratto del defunto davanti a una tenda - Giona*; scomparto inferiore: *adorazione dei Magi, Daniele, Eva e Adamo, guarigione del cieco.* IV secolo. Musei del Vaticano. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

269. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare): *orante fra diverse scene.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano (n. 161). Marmo. (Foto Alinari.)

270. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago detto dei "Due Fratelli," facciata (particolare): *ritratto dei defunti.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

271-272. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago detto dei "Due Fratelli," facciata a doppia fascia: *scene dei due Testamenti* (particolari). IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

273. Arte cristiana antica. Sarcofago di Giunio Basso, facciata: *scene dei due Testamenti.* IV secolo. Vaticano, Grotte Vaticane. (Foto De Antonis.)

274. Arte cristiana antica. Sarcofago di Giunio Basso, *scene dei due Testamenti* (particolari): *il sacrificio di Isacco.* IV secolo. Vaticano, Grotte Vaticane. (Foto De Antonis.)

275. Arte cristiana antica. Sarcofago di Giunio Basso, scene dei due Testamenti (particolari): *arresto di Cristo.* IV secolo. Vaticano, Grotte Vaticane. (Foto De Antonis.)

276. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago, facciata: al centro, *Cristo al disopra di un'allegoria del Cosmo, circondato da scene dei due Testamenti.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Alinari.)

277. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago: *facciata* (particolare). IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

278. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago: facciata (particolare): *il giudizio di Pilato.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

279. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago, *facciata* (particolare). IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

280. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago (particolare di uno dei lati minori): *Mosè fa scaturire l'acqua della sorgente.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Rilievo piatto. Marmo. (Foto Pontificia Commissione di archeologia sacra.)

281. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago di Probo (particolare): *due apostoli.* 395 circa. Vaticano, Grotte Vaticane. (Foto De Antonis.)

282. Arte cristiana antica. Italia. Sarcofago, facciata (particolare): *Daniele nella fossa dei leoni.* Fine del IV secolo. Verona, San Giovanni in Valle. Marmo. (Foto Calzolari, Mantova.)

283. Arte cristiana antica. Italia. Sarcofago, facciata: *Cristo in piedi consegna la Legge, circondato da diverse scene: Gesù e la Samaritana, Gesù e il centurione di Cafarnao, Gesù e la donna di Cana, il bacio di Giuda.* Fine del IV secolo. Verona, San Giovanni in Valle. Marmo. (Foto Calzolari, Mantova.)

284. Arte cristiana antica. Italia. Sarcofago (particolare): *Cristo consegna la Legge, circondato dagli Apostoli; ai suoi piedi, i due defunti.* V secolo (?) Aix en Provence, cattedrale Saint-Sauveur, cappella trasformata in Museo. Marmo. (Foto U.D.F.-La Photothèque.)

285. Arte cristiana antica. Roma (trovato fra le rovine del mausoleo degli Anicii, presso San Pietro in Vaticano). Sarcofago di Probo, facciata (particolare): *Cristo in piedi conse-*

gna la Legge, circondato dagli Apostoli. 395 circa. Vaticano, Grotte Vaticane. (Foto De Antonis.)

286. Arte cristiana antica. Sarcofago del Buon Pastore (particolare): *il Buon Pastore fra viticci e pampini.* IV secolo. Roma. Museo del Laterano. Marmo. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

287. Arte cristiana antica. Sarcofago del Buon Pastore: *scene di vendemmia con amorini.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

288. Arte cristiana antica. Sarcofago del Buon Pastore (particolare di uno dei lati minori): *Amorini in vendemmia.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

289. Arte cristiana antica. Sarcofago del Buon Pastore (particolare): *pampini e viticci con amorini.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Boudot-Lamotte.)

290. Arte cristiana antica. Sarcofago (particolare): *Cristo seduto consegna la Legge, circondato dagli Apostoli.* IV secolo. Milano, basilica di Sant'Ambrogio, zoccolo del pulpito. Marmo; dimensioni dell'insieme: m 2,30 × 1,14. (Foto Scala.)

291. Arte cristiana antica. Sarcofago, lato minore: *ascensione di Elia - Adamo e Eva.* IV secolo. Milano, basilica di Sant'Ambrogio, zoccolo del pulpito. (Foto Scala.)

292. Arte cristiana antica. Sarcofago, coperchio (particolare): *ritratto a "imago clipeata," con ai lati due scene.* IV secolo. Milano, basilica di Sant'Ambrogio, zoccolo del pulpito. Marmo; dimensioni dell'insieme: m. 2,30 × 14; coperchio: m 2,30 ×0,53. (Foto Scala.)

293. Arte cristiana antica. Sarcofago: *Cristo in piedi consegna la Legge in presenza degli Apostoli.* IV secolo Milano, basilica di Sant'Ambrogio, zoccolo del pulpito. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

294. Arte cristiana antica. Sarcofago, lato minore: *monogramma e simboli; sacrificio di Abramo e quattro personaggi in piedi.* IV secolo. Milano, basilica di Sant'Ambrogio, zoccolo del pulpito. (Foto Alinari.)

295. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla. Sarcofago (particolare): *immagine simbolica della Resurrezione; da una parte e dall'altra di questa, scene della Passione.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Boudot-Lamotte.)

296. Arte cristiana antica. Roma. Sarcofago; *scene della Passione di Cristo separate da alberi dalle foglie ramificate a formare archi.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. Marmo. (Foto Alinari.)

297. Arte cristiana antica. Roma, catacombe di Domitilla. Sarcofago: scene della Passione di Cristo (particolare): *il giudizio di Pilato.* IV secolo. Roma, Museo del Laterano. (Foto Boudot-Lamotte.)

298. Arte cristiana antica. Sarcofago (particolare): *San Pietro condotto al supplizio.* Metà del IV secolo. Roma, San Sebastiano. (Foto Deutsches archäologisches Institut, Roma.)

299. Arte cristiana antica. Sarcofago: scene della Passione (particolare): *l'arresto di San Pietro.* IV secolo. *Avignone*, Museo lapidario. (Foto Bernard Martin.)

300. Arte cristiana antica. Roma. *Statuetta di Cristo adolescente* (particolare). III secolo. Roma, Museo delle Terme. (Foto Alinari.)

301. Arte cristiana antica. Dintorni di Roma, via Appia (?). *Statuetta del Buon Pastore.* Fine del III secolo. Paris, Louvre. Osso; altezza: m 0,145. (Foto M. Chuzeville.)

302. Arte cristiana antica. Roma. *Statuetta di Cristo adolescente.* III secolo. Roma, Museo delle Terme. Marmo; altezza m 0,70. (Foto Alinari.)

303. Arte cristiana antica. Grecia. *Il Buon Pastore.* IV-V secolo. Atene, Museo bizantino. Marmo, tracce di policromia; altezza: m 0,72. (Foto Hassia.)

304. Arte cristiana antica. Italia del nord. Cofanetto reliquiario detto "lipsanoteca": *scene dei due Testamenti inquadrate fra simboli medaglioni con busti di Apostoli e Cristo imberbe.* Secondo terzo del IV secolo. Brescia, Museo cristiano medioevale. Avorio; altezza m. 0,22; larghezza: m 0,24; lunghezza: m 0,324. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

305. Arte cristiana antica. Italia del nord. Cofanetto reliquiario detto "lipsanoteca" (particolare): *Cristo insegna agli Apostoli.* Secondo terzo del IV secolo. Brescia, Museo cristiano medioevale. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

306. Arte cristiana antica. Italia del nord. Cofanetto reliquiario detto "lipsanoteca" (particolare del coperchio): *teste di Cristo e degli Apostoli.* Secondo terzo del IV secolo. Brescia, Museo cristiano medioevale. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

307. Arte cristiana antica. Italia del nord. Cofanetto reliquiario detto "lipsanoteca" (particolare): *storia di Anania e di Safira* (Atti degli Apostoli). Secondo terzo del IV secolo. Brescia, Museo cristiano medioevale. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

308. Arte cristiana antica. Italia del nord. Cofanetto reliquiario detto "lipsanoteca" (particolare del coperchio); scomparto superiore: *Cristo attende i soldati nel giardino*; scomparto inferiore: *Gesú davanti ad Anna e a Caifa.* Secondo terzo del IV secolo. Brescia, Museo cristiano medioevale. (Foto Hirmer Fotoarchiv, München.)

309. Arte cristiana antica. Africa del nord. Coppa: *i due Apostoli Pietro e Andrea con le loro reti*; sopra, *un piccolo edificio; il Santo Sepolcro.* IV secolo. Tunisi, Museo del Bardo. Vetro inciso; diametro m 0,195; spessore da m 0,005 a 0,006. Coppa trovata a Cartagine, nelle Terme di Antonino. (Foto Direzione dei Musei nazionali, il Bardo.)

310. Arte cristiana antica. Roma. *Due personaggi.* IV secolo. Vaticano, Museo sacro. Vetro dipinto in oro. (Foto Held.)

311. *Pianta di Roma.*

312. *Carta geografica del mondo mediterraneo.*

Le piante e le carte sono state eseguite da Jacques Rochette.

Pianta di Roma e carta del mondo mediterraneo

A
B
C
D
E
F
G
H
1
2
3
4
5
OCEANO ATLANTICO
Londra
Colonia
Treviri
Magonza
Parigi
Senna
Reno
Tours
Loira
Istro (Danubio)
A L P I
Lione
Garonna
Rodano
Verona
Aquileia
Po
Tolosa
Narbona
Aix
Marsiglia
Nizza
Ravenna
Ebro
Alcantara
Centcelles
Tarragona
Tago
CORSICA
Tevere
Roma
Alcaracejos
Valenza
ISOLE BALEARI
SARDEGNA
Benevento
Napoli
Tangeri
M A R E
Orléansville
Ippona
Setif
Cirta
(Costantina)
Tabarka
Cartagine
SICILIA
Piazza Armerina
Siracusa
Tebessa
M A U R I T A N I A
Sfax
M E D I T E R R A N E O
Sabratha
Leptis Magna
T R I P O L I T A N I A
0 200 400 600 800 1000 Km
0 200 400 600 miglia
C A R P A Z I
Dniepr
Don
Dniestr
Silistra
Istro (Danubio)
P O N T O E U S I N O
Odessa
Adrianopoli
Costantinopoli
Nicomedia
Salonicco
Eufrate
Cesarea
Sardi
Efeso
Atene
Epidauro
Afrodisiade
Edessa (Urfa)
Nisibi
Kharab Shems
Antiochia
Seleucia
Ruweha
Apamea
Dura-Europos
Palmira
RODI
CIPRO
S I R I A
Eufrate
CRETA
Damasco
Tiro
Shaqqa
Cirene
Gerusalemme
Betlemme
Alessandria
Petra
San Menas
Cairo (II)
Saqqara
E G I T T O
Nilo
Deir-el-Bukara
Ermopoli
Bauit
Sohag
Dendera

Carta del mondo mediterraneo

Località		Località	
Adrianopoli	F 3	Magonza	C 1
Afrodisiade	F 3	Marsiglia	C 2
Aix	C 2	Napoli	D 3
Alcántara	A 3	Narbona	C 2
Alcaracejos	A 3	Nicomedia	F 3
Alessandria	F 4	Nisibi	H 3
Antiochia	G 3	Nizza	C 2
Apamea	G 4	Odessa	F 2
Aquileia	D 2	Orléansville	B 3
Atene	E 3	Palmira	H 4
Barletta	D 3	Parigi	C 1
Bauit	G 3	Petra	G 4
Benevento	D 3	Piazza Armerina	D 3
Betlemme	G 4	Ravenna	D 2
Cairo (Il)	G 5	Roma	D 3
Cartagine	C 3	Ruweha	G 4
Centcelles	B 3	Sabratha	D 4
Cesarea	G 3	Salona	D 2
Cirene	E 4	Salonicco	E 3
Cirta (Costantina)	C 3	San Mena	F 5
Colonia	C 1	Saqqara	G 5
Costantinopoli	F 3	Sardi	F 3
Damasco	G 4	Seleucia	G 4
Deir-el-Bukara	G 5	Setif	C 3
Dendera	G 5	Sfax	C 3
Dura-Europos	H 4	Shaqqa	G 4
Edessa (Urfa)	H 3	Silistra	F 2
Efeso	F 3	Siracusa	D 3
Epidauro	E 3	Sohag	G 5
Ermopoli	G 5	Spalato	D 2
Gerusalemme	G 4	Tabarka	C 3
Ippona	C 3	Tangeri	A 3
Karnak	G 5	Tarragona	B 3
Kharab Shems	G 3	Taranto	D 3
Leptis Magna	D 4	Tebessa	C 4
Lione	C 2	Tiro	G 4
Londra	C 1	Tolosa	B 2
Luxor	G 5	Tours	B 1
		Treviri	C 1
		Valenza	B 3
		Verona	D 2

311. Pianta di Roma

Indice